

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

აკაკი ხინთიბიძე

ქართული ლექსის
ისტორია და თეორია

ნიგნი განკუთვნილია ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის სტუდენტებისა და ლექტორებისათვის, აგრეთვე ქართული ლექსით დაინტერესებულ მკითხველთათვის.

წ ი ნ ა ს ი ტ ყ ვ ა ო ბ ა

ქართული ლექსის ფენომენი ისევე უნიკალურია, როგორც ქართული ენის. მისი კვლევაც ადრევე უნდა დაწყებულიყო, იოანე ზოსიმეს ქართული ენის ქების დროიდან (X საუკუნე) – რუსთაველის პოემის შემდეგ მაინც (პროლოგის პოეტიკა).

მამუკა ბარათაშვილის „სწავლა ლექსის თქმისა“ ქართული ლექსის კვლევის გვიანდელი ეტაპია. ადრინდელი პოეტიკური ძიებანი დროთა უკულმართობას შეეწირა.

აკაკი გან ერელიას და გიორგი წერეთლის ფუნდამენტური ნაშრომები XX საუკუნის შუა წლებშია შექმნილი.

წინამდებარე მონოგრაფია ქართულ ლექსზე ჩემი ხანგრძლივი ფიქრისა და განსჯის ნაყოფია. მას წინ უსწრებდა ნიგნები: „პოეტური ხელოვნების საკითხები“, „ლექსმცოდნეობის საკითხები“, „ქართული ლექსის ბუნებისათვის“, „ქართული ლექსის განვითარების გზა“, „პოეტიკური ძიებანი“, „ცეზურა ქართულ ლექსში“, „ვერსიფიკაციული ნარკვევები“, „ქართული ლექსმცოდნეობა“ – ლექციების კურსი, „ქართული ლექსი“ – სასკოლო სახელმძღვანელო და სხვ.

მონოგრაფიაში ლექსწყობის საკითხები ყოველთვის პროპორციების დაცვით არ არის წარმოდგენილი. ზოგიერთი, რომელიც სხვა მკვლევართა მიერ იყო შესწავლილი და ჩემს თვალსაზრისს ეთანხმებოდა, ანდა იმდენადაა ცნობილი, რომ ხელმეორე განხილვას აღარ საჭიროებდა, შეკუმშულია, ხოლო უფრო დიდი ადგილი ეთმობა საკუთრივ ჩემ მიერ გაანალიზებულ პრობლემებს.

ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორია, ცალკეულ ავტორთა შეხედულებანი ჩვენი ლექსნაწილის ბუნებაზე წარმოდგენილია თავში – ქართული ლექსის სილაბურობისა და სილაბურტონურობის თეორიები.

შედარებით ვრცლადაა განხილული ქართული რითმა, რაზედაც საგანგებო გამოკვლევა არ არსებობს.

ნიგნში ქართული რითმის ხელოვანთა ერთგვარი პორტრეტებიცაა მოცემული.

იმდენად რთული და მრავლისმომცველია ქართული ლექსის ისტორიისა და თეორიის პრობლემატიკა, რომ ალბათ არაერთი საკითხი კვლავ გაურკვეველი ან ახლებურად გადასაწყვეტი დარჩა, რაც ლექსმცოდნეთა ახალ-ახალ თაობებს ელის.

ლექსის ისტორია

1) ხალხური ლექსი

ლექსის წარმოშობა რიტმის წარმოშობასთანაა დაკავშირებული, ხოლო რიტმი რიტუალური მოძრაობიდან და ცეკვიდან მოდის. ალექსანდრე ვესელოვსკიმ ცხადყო, რომ თავდაპირველი ხალხური პოეზია სინკრეტული და სანესჩვეულებო ხასიათისა იყო, აერთიანებდა ცეკვას, სიმღერასა და ლექსს, რასაც შემდეგ ლექსი გამოეყო (51, 27).

საქართველოში სინკრეტული ხელოვნების დამადასტურებელია თრიალეთური ვერცხლის თასი (ძველი წელთაღრიცხვის II ათასწლეულის პირველი ნახევარი), რომელზედაც გამოსახული ცეკვა ანალოგიურია სვანეთში დღემდე შემორჩენილი ფერხულისა.

ქართველი ტომები იმთავითვე ამ ტერიტორიაზე ცხოვრობდნენ და პირველი ქართული ლექსიც აქვე უნდა შექმნილიყო.

დანამდვილებით ძნელია თქმა, რა სტრუქტურული აგებულებისა უნდა ყოფილიყო იგი, რადგან ფოლკლორული ჩანაწერები გვიანდელია. მაგრამ ლექსის სტრუქტურა კონსერვატიულია, ნაკლებად ემორჩილება ცვლილებებს. ამიტომ შეგვიძლია ვიგულისხმოთ, რომ ჩვენი ძველისძველი ლექსი აღნაგობით სამონადირო ეპოსთან, მითოლოგიური ციკლის ლექსებთან და მთიბლურებთან იქნებოდა ახლოს, რომელთა ფორმა არქაულია.

თავდაპირველი ქართული ლექსი მეტრულად უფრო თავისუფალი და ურითმო უნდა ყოფილიყო, რადგან სიმღერის ჰანგით რეგულირდებოდა. სიმღერა კი მეტრულ ჩარჩოებში არ იკეტება, არც რითმის აუცილებლობით არის განპირობებული. რითმის მაგივრობას პროსოდიული ხმოვნები ასრულებს. სიტყვიერი რითმა გვიანდელია. მაგრამ ქართულ ხალხურ ლექსს მალე უნდა გასჩენოდა მიდრეკილება მეტრული წესრიგისაკენ. უძველესი ხევსურული მთიბლურები ცხრამარცვლიანია (იხ. „მთიბლური“); მალევე უნდა გასჩენოდა სრული რითმაც (ფშაური კაფიები ერთთავად გარითმულია):

ჩონქარაი ვარ ლვერათი,
დავდივარ როგორც კერატი.

„ამირანიანის“ ლექსითი ფრაგმენტები მეტრული და რითმიანია:

სანადიროდ ნამოვიდნენ ამირან და ძმანი მისნი,
მთას ირემი ნამოუხტათ, ცას სწვდებოდა რქანი მისნი.

რითმა დადასტურებულია უძველეს მაგიურ ლექსებშიც.

ქართული ხალხური ვერსიფიკაცია ჯონდო ბარდაველიძემ შეისწავლა. მანვე გაარკვია ლექსისა და სიმღერის ურთიერთმიმართების საკითხი, კერძოდ, მიუთითა, რომ სინკრეტული ხელოვნებიდან გამოცალკეებული ლექსის ტექსტი სიმღერის რიტმის განმსაზღვრელი ხდება.

ცალ-ცალკეა განხილული ხალხური ლექსის სტროფი და რითმა. აღნიშნულია, რომ სტროფული დანაწევრება სინკრეტული ხელოვნების გუნდურ სიმღერებშიც შეინიშნებოდა.

ხალხური ლექსი იმითაც იქცევეს ყურადღებას, რომ მესამე ტაქტში ხშირად ირევეს განსხვავებულ საზომს, რაც სტროფის სემანტიკით არის განპირობებული (იხ. „კატრენის მესამე ტაქტი“).

ჯონდო ბარდაველიძის ნიგნში საგანგებოდ არ არის განხილული ხალხური ლექსის საზომები. ამ მხრივ კი სხვაობა ხალხურსა და ლიტერატურულ ლექსს შორის მეტია, ვიდრე სტროფიკასა და რითმაში.

ქართული ხალხური ლექსის უძველესი ფორმებია შაირი და მთიბლური (იხ. „მთიბლური“). შაირი რვამარცვლიანიც არის და თექვსმეტმარცვლიანიც. თექვსმეტმარცვლიანი – ეპოსში („ამირანიანი“), რვამარცვლიანი – ლირიკაში, რადგან ლექს-სიმღერები მოკლე საზომს მოითხოვს. გვხვდება როგორც მაღალი (იხ. „ამირანიანის“ ზემოთ მოტანილი ორტაქტედი), ისე დაბალი შაირი: „ამირან გვალე-გვალესა, / მუხლად გაქებენ მალესა“. უფრო დამახასიათებელი რვამარცვლიანი შაირია. უფრო ადრინდელი მაღალი შაირი უნდა ყოფილიყო. იგი დასავლურ კილოებშია გავრცელებული. აღმოსავლეთ საქართველოში (განსაკუთრებით მთიანეთში) შაირთა აბსოლუტური უმრავლესობა დაბალია.

მაღალი შაირი ოთხმარცვლიანი მუხლებითაა შედგენილი (4/4).

დალოცვილმა ქრისტე ღმერთმა
ცაში დადგა საბერველი,
გააკეთა რკინის კეტი,
ჯოჯოხეთის მანგრეველი.

მისი ვარიაციაა 2/4/2:

როგორც შევარდენი ცაში.
(ფირალის ეპოსიდან)

დაბალი შაირი სამ და ხუთმარცვლიან მუხლებს შეიცავს:

საბრალო დედაბრისასა
თაგენი ყანასა მკიანო,
ლომნი უგრეხენ ულოსა
და ვეფხენი შეუკვრიანო.
(„საბრალო დედაბრისასა“)

მისი ვარიაციაა 3/3/2: ბეჭებში დამბაჩა დასცა („არსენას ლექსი“).

ქვემოთ მოტანილ მითოლოგიურ ლექსში შაირის ოთხივე სახეობაა წარმოდგენილი:

ნათელმა მთვარემა ბრძანა: (3/3/2)
ბევრით მე ვჯობივარ მზესა. (2/4/2)
ადგა, დანერა წიგნები, (5/3)
ზენა ქარი მიართმევსა. (4/4)

იგი გადმონაშთია უძველესი ვითარებისა, როცა სტრიქონი მუხლებად არ იყოფოდა.

შაირის სახეობათა შერევას ხალხური ლექსი უფრო ითმენს, ვიდრე ლიტერატურული, რადგან იგი სიმღერასთანაა დაკავშირებული.

ხალხურსა და ლიტერატურულ მეტრიკას შორის სხვაობა ისიცაა, რომ ხალხურისთვის უცხოა ოცმარცვლიანი ფორმები (ფისტიკაური, ძაგნაკორული, ჩახრუხაული). ამასთან, ხალხური ლექსი ძირითადად იზოსილაბურია (თანაბარმარცვლიანი). ყოველ შემთხვევაში, მისთვის უცხოა ჰეტეროსილაბურობის (არათანაბარმარცვლიანობის) რთული ფორმები. საერთოდ, ხალხური მეტრიკა მნიგნობრულთან შედარებით უფრო მარტივია და ნაკლებ მრავალფეროვანი.

„ამირანიანთან“ დაკავშირებით საინტერესოა ერთი გარემოება. იგი რედიფიან რითმას შეიცავს: ძმანი მისნი – რქანი მისნი – ტანი მისი – კვალი მისი, რაც ლიტერატურულ ლექსში გვიან, XVIII საუკუნეში იკიდებს ფეხს (იხ. „რითმის კლასიფიკაცია“).

შაირთან დაკავშირებულ სხვა მნიშვნელოვან საკითხებს „რუს-თველურზე“ საუბრის დროს განვიხილავ.

ხალხურ ლექსზე, ასე თუ ისე, არსებობს ლიტერატურა. ნაკლებ შესწავლილია საერო ლექსი.

2) საერო ლექსი

გავრცელებული თვალსაზრისით, მნიგნობრული პოეზია საქართველოში ქრისტიანობის შემოსვლის დროიდან არსებობს. იგი სასულიეროა და ბიზანტიური პოეზიის პირმშო.

ეს თვალსაზრისი ჩვენში თითქმის დაკანონებულად არის მიჩნეული: არსებობდა ხალხური ლექსი, IV საუკუნის შემდეგ შემოდის და მკვიდრდება სასულიერო, ხოლო საერო პოეზია XII საუკუნეში არსენ იყალთოელის ეპიტაფიით იწყება.

ამ აზრის გაზიარება შეუძლებელია. რომ არაფერი ვთქვათ ატენის სიონის წარწერებზე (IX საუკუნე), რომლებიც საერო პოეზიის ნიმუშებია (2), ნიკო მარი ქართული საერო მწერლობის წარმოშობას წარმართული პოეზიის აღორძინებად მიიჩნევდა (79). პავლე ინგოროყვა წერდა: „ქართული საერო მხატვრული მწერლობის სათავეები უნდა ვეძიოთ არა ქრისტიანული ხანის მწერლობაში, არამედ, როგორც ჩანს, ქრისტიანული ხანის წინააღმდეგე ეპოქაში“ (60, 41). მანვე მიაკვლია „ქართლის ცხოვრებაში“ პრექრისტიანული პოეზიის ნიმუშებსაც: თარგამოსისა და ნებროთის შერკინება და ფარსმან ქველის დატირება. მკვლევარის აზრით, თარგამოსისა და ნებროთის შერკინება, რომელიც „ქართლის ცხოვრებაში“ ფიქსირებულია სათაურით – „ბრძოლა გმირთა და სასტიკება ჰაერთა“, ამირანის ეპოსთან პოულობს საერთოს. ფარსმან ქველის დატირებას კი წინ უძღვის პროზაული ტექსტი, რომელშიც ვკითხულობთ: „დასხდიან მგოსანნი გლოვისანი“ (59, 729). „მგოსანნი გლოვისანი“ კი პროფესიონალ პოეტებს გულისხმობს და არა ხალხურ მელექსეებს.

არაერთ მეცნიერს გამოუთქვამს აზრი, რომ „ქართლის ცხოვრებაში“ ჩართული „ცხოვრება ფარნავაზისა“ ლეონტი მროველის კალამს კი არ ეკუთვნის, უფრო ადრინდელია.

რევან ბარამიძემ დაადასტურა ამ ძეგლის არქაულობა და მისი დანერის სავარაუდო თარიღზეც მიუთითა – ძველი წელთაღრიცხვის II საუკუნე. მანვე ცხადყო, რომ „ცხოვრება ფარნავაზისა“ მხატვრული ნაწარმოებია. მასში იმ ტიპის საგალობელზეც მიუთითა, რაც პავლე ინგოროყვას ძველქართული ლექსის სახეობად მიაჩნია (18, 12).

უძველესი საერო პოეზიის ძირების ძიებისას ძვირფას მასალას იძლევა ჩვენს ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში ჩართული ლექსითი ციტატები.

სიმონ ყაუხჩიშვილს, პავლე ინგოროყვას, აკაკი ურუშაძეს, აპოლონ სილაგაძეს თავიანთ ნაშრომებში მოაქვთ ეს ციტატები.

ყველაზე ადრინდელი უნდა იყოს IV-V საუკუნეების ძეგლი „საქმე მოციქულთა“, რომელშიც იკითხება არაბე კილიკიელის პოემის ციტატა – „რომელსა იგი ნათესაეცა ვართ“.

შემდეგ აღსანიშნავია პროკოფი კესარიელის თხზულების – „ნამება ნმიდისა პროკოფისი“ – თარგმანი, რომელშიც ჩართულია ჰომეროსის „ილიადას“ ციტატა: „არა კეთილ არს მრავალუფლება, ერთ უფალ იყავნ და ერთ მეუფე“ (V-VI საუკუნეები).

„ილიადას“ ციტატა გვხვდება ეფრემ მცირეს მიერ თარგმნილ „ელინთა ზღაპრობანში“: „ამის ვისიმე დგომა ცხენისაჲ სასმენელ იქნა ბაგათა ზედა“.

აქვეა ჰომეროსის ციტატა: „არკადიელნო, ბადჯელოვანნო, ნუ ბადებითა იპყართ რაჲ“.

ეფრემ მცირესვე ეკუთვნის მაქსიმე აღმსარებლის სქოლიონის თარგმანი, სადაც მოთავესებულია „ილიადას“ ციტატა: „ბარბით მცემელობს პირმშოშობ ვერ მეცნიერი შობისაჲ“.

V საუკუნეშია თარგმნილი ეპემენიდეს ერთი ტაეპიც: „კრეტელნი მარადის მტყუარნი, მვეცნი ბოროტნი, მუცელნი უქმი.“

ჰაგიოგრაფიული თხზულებანი, სადაც ეს ციტატებია მოთავესებული, ნათარგმნია. ბუნებრივია, ციტატებიც ნათარგმნია. ციტატების ორიგინალები – ჰომეროსისა თუ სხვათა პოემები საერო თხზულებებია. ეს ციტატებიც საერო ხასიათისაა. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მთარგმნელებმა საერო თხზულებათა ზემოხსენებული ადგილები ხალხური ან სასულიერო ლექსით თარგმნეს. მაგრამ ამას არადასტურებს ციტატებზე დაკვირვება, უპირველეს ყოვლისა, მათი საზომი.

როგორც ვნახეთ, ციტატები ძირითადად თარგმნილია ოცმარცვლიანი ლექსით. ზოგი ნიმუში ოცმარცვლედის ნახევარტაეპია („რო-

მელსა იგი ნათესავცა ვართ", „მწეცნი ბოროტნი, მუცელნი უქმი“), დანარჩენი სრული ტაეუბია.

თარგმანებში შაირიც გვხვდება („ბარბით მცემელობს პირმშოშობ, ვერ მეცნიერი შობისაჲ“ და სხვ.), მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ ეს მაინცა-დამაინც ხალხური შაირია. თავად ის ფაქტი, რომ ჰომეროსს შაირითაც თარგმნიან, იმაზე მიუთითებს, რომ შაირი მნიგნობრულ პოეზიაშიც გავრცელებული ფორმა იყო. ორიოდ ნიმუში (ფილიპეს საგალობელი, იოანე ზოსიმეს „გუნდნი იგი ზეცისანი“) სასულიერო პოეზიაშიც იჩენს თავს. შაირი (16-მარცვლიანი დაბალი შაირი) შეუფერებელი არ არის ჰეგზამეტრისათვის. როცა ლექსნყობის ერთი სისტემა მეორე, განსხვავებულ სისტემაზე გადადის (ამ შემთხვევაში მეტრული – სილაბურზე), მას უნდა მოეძებნოს ექვივალენტი ეროვნული სალექსო ფორმებიდან და ამ მხრივ დაბალი შაირი სწორედ ზედგამოჭრილია (21, 128).

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ციტატების ოცმარცვლიანი ფორმა. აქ მთლიანად გამორიცხულია ხალხური მეტრიკის გავლენა, ისე როგორც სასულიერო ლექსისა. ოცმარცვლიანი საზომი, არც მეტი, არც ნაკლები, საერო ლექსის არსებობაზე მიუთითებს.

საყურადღებოა სიმონ ყაუხჩიშვილის დაკვირვება: ეფრემ მცირე ქრისტიანული შინაარსის ჰეგზამეტრს იამბიკოთი თარგმნის, ხოლო არაქრისტიანულს – ფისტიკაურით ან დაბალი შაირით (113^ა, 71).

აპოლონ სილაგაძე აღნიშნავს, რომ „ბერძნული ჰეგზამეტრის ქართულად გარკვეული ფორმით გადმოტანის ტრადიცია საქართველოში წარმართული ეპოქის მონაპოვარია“ (97, 124).

ეს თვალნათლივი ხდება ფისტიკაურის ნახევარტაეუპის მაგალითზე („რომელსა იგი ნათესავცა ვართ“), რომელიც იმდროინდელია, როცა საქართველოში ქრისტიანობა ახალშემოღებული იყო.

ლექსით ციტატებში ფისტიკაურისა და დაბალი შაირის არსებობა იმაზე მიუთითებს, რომ არსებობდა მთელი მეტრული სისტემა, ამ საზომებით დაწერილი მთლიანი ნაწარმოებები, ე.ი. გვექონდა ამ საზომებით შესრულებული პოეზია და ტაეპი თუ ნახევარტაეპი ამ სისტემის ფრაგმენტს წარმოადგენს. ციტატის მთარგმნელმა იცის, რომ ფისტიკაური თუ დაბალი შაირი ადრე არსებული პოეზიის საზომებია, და მას მიმართავს ჰეგზამეტრული სტრიქონის თარგმნის დროს (97, 116).

ამავე დროს, „ასეთი ფრაგმენტი არ შეიძლება განვიხილოთ გამოვლენად მოცემული ქართული რიტმული აგებულების ჩასახვისა, არ შეიძლება მივიჩნიოთ სანყის ეტაპად. პირიქით, ის, როგორც ფრაგმენტი, უნდა წარმოადგენდეს ამ მოცემული აგებულების სრულად, არა ერთ სტრიქონად, არა ფრაგმენტულად, რეალიზაციის შემდგომი ვითარების ასახვას (97, 112).

ბუნებრივია, ისმის კითხვა: თუ ეს მეტრული სისტემა და, საერთოდ, პოეზია წინაქრისტიანულ ხანაში არსებობდა, რატომ არ მოაღწია ჩვენამდე მისმა ფიქსირებულმა ნიმუშებმა?

როგორც ცნობილია, ქრისტიანობა შემოსვლისთანავე დაუპირისპირდა ყოველივე წარმართულს, რომელშიც, ცხადია, კულტურაც იგულისხმება, ნადგურდებოდა ყოველივე არაქრისტიანული, რაც ქრისტიანობას დახვდა საქართველოში.

კორნელი კეკელიძე აღნიშნავდა, რომ ბერძნულ-რომაული კულტურის ელემენტებს ჩვენი წინაპრები ადრე ეცნობოდნენ ბიზანტიელებთან უშუალო, საქმიანი ურთიერთობების პროცესში (66, 132), ხოლო ბიზანტიურ მწერლობაში „ხშირად იყო დაპირისპირებული ორი სამყარო – ანტიკური და ქრისტიანული“ (106, 33).

თუ ბიზანტიურ სინამდვილეში არსებობდა ასეთი დაპირისპირება, მით უფრო საქართველოში იქნებოდა და, შესაძლებელია, ადრინდელი მეტრული სტრუქტურის ამსახველი ციტატებიც არ შემოგვრჩენოდა, პაგიოგრაფიულ (ქრისტიანულ) ძეგლებში რომ არ ყოფილიყო ჩართული.

ივანე იმნაიშვილის ნარკვევში „ქართული ლექსის სათავეებთან“ ვკითხულობთ: „ამ უკანასკნელ ხანებში თანდათან ცხადი ხდება, რომ ქართული ლექსის სათავეები უნდა ვეძებოთ არა საერო მწერლობის ჩასახვის პერიოდში, რომელიც ამ საკითხის ახსნისათვის ძალიან დაგვიანებული იქნებოდა, არც მხოლოდ ძველი ქართული სასულიერო მწერლობის იმ დარგში, რომელსაც ჰიმნოგრაფია ეწოდება და ლექსის განვითარება-აღორძინების მდიდარ გარემოს შეიცავს. ქართული ლექსის სანყისები გაცილებით უფრო შორეულ ხანაში უნდა იყოს ჩამალული. ქრისტიანობის წინა, წარმართულ ხანაში ქართული ლექსი მაღალ დონეზე უნდა მდგარიყო, მაგრამ ქრისტიანობის შემოსვლამ და სასულიერო ლიტერატურის მძლავრად განვითარებამ ერთხანს დააბრკოლა მისი განვითარება, შემდეგ კი იგი გადაახალისა და თავის

მიზნებსა და მოთხოვნებს შეუფარდა, მისი ელემენტები სასულიერო ჰიმნოგრაფიაში გამოიყენა" (57, 176).

წინაქრისტიანულ ხანაში მნიგნობრული პოეზიის არსებობის დასტურია ქართული დამწერლობის ახალაღმოჩენილი ნიმუში, რომელიც სავარაუდოდ ახალი წელთაღრიცხვის მეორე საუკუნით თარიღდება („ქართველოლოგი“, 7, 2000).

თუ დამწერლობა არსებობდა, ცხადია, მწერლობაც იარსებებდა, პოეზიაც, და იგი, ხალხურისაგან განსხვავებით, უსათუოდ საერო იქნებოდა.

ამკარაა, მნიგნობრული (საერო) პოეზია უფრო ადრეულ საუკუნეებში უნდა ყოფილიყო. არ შეიძლება უნდობლობა გამოვუცხადოთ „ცხოვრება ფარნავაზისას“ შემდეგ ადგილს: „ამან (ფარნავაზმან, აკ.ხ.) შექმნა მნიგნობრობა ქართული“. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ფარნავაზ პირველის მიერ შექმნილი მნიგნობრობა მნიგნობრულ პოეზიასაც შეიცავდა. ამისათვის არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს, იმ დროს იყო თუ არა ქართული დამწერლობა. შესაძლებელია, ქართული პოეზიის ტექსტები არაქართული (ბერძნული, არამეული) ტრანსკრიფციით დანერილიყო.

მაშასადამე, ფარნავაზ პირველის დროს ქართული საერო პოეზია ფუნქციონირებდა. ფარნავაზი კი ძველი წელთაღრიცხვის მეოთხე საუკუნეში მეფობდა. ქართული საერო პოეზიის ძირები უფრო ადრინდელ საუკუნეებშიც შეიძლება ვივარაუდოთ.

ბოლოსთვის მოვიტოვე ლეონტი მროველის ისტორიულ თხზულებაში ჩართული ერთი ლექსითი ციტატა, რომელიც ყველა სხვა ციტატისაგან განსხვავებით ორტაეპიანია და გარითმული:

რომელმან შეჰკრა ჯაჭვითა ბევრასფი გუელთა უფალი,
დააბა მთასა მას ზედა, რომელ არს კაცთ შეუვალი.

პაველე ინგოროყვას ცნობით, ციტატა VI-VII საუკუნისაა და ლეონტი მროველის თხზულებაში შეტანილი უნდა იყოს ფალაური „უფალთა წიგნიდან“ (59, 96).

შინაარსითაც და ფორმითაც ციტატა საერო პოეზიის კუთვნილებაა. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მისი რითმა: უფალი-შეუვალი, რომელიც არც ხალხური ლექსისთვის არის ნიშანდობლივი და არც სასულიეროსთვის. როგორც ევფონიურად, ისე სემანტიკურად

იგი მაღალხარისხოვანი რითმაა. ვერ დავეთანხმებით ამ რითმის შესახებ გამოთქმულ აზრს, თითქოს, იგი ემბრიონალური იყოს, ისეთი, როგორც დამახასიათებელია ქართული ჰიმნოგრაფიის ადრინდელი ნიმუშებისათვის – მიქაელ მოდრეკილის: სიტყვაო-შეუცავო-უკვდავო ან სტიფანე სანანოისძის: ებენ-ბენ და სხვ. (25, 197).

რითმის კადენციაში ფ, ვ თანხმოვნების მონაცვლეობა არ ამცირებს მის ეფფონიას. იგი კეთილხმოვანი ასონანსია, ამასთან, სამმარცვლიანია, რაც უჩვეულოა საგალობელთა მოკლე რითმებისათვის.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია რითმის სემანტიკა. არაერთგვაროვან რითმაში შეუღლებული სიტყვები მსაზღვრელ-საზღვრულის სინტაგმას ქმნის და თავისი უნიკალური შინაარსით იქცევა ყურადღებას: შეუვალი უფალი (მეუფე). ამ მხრივ იგი თანამედროვე რითმის დონეზე დგას.

ეს ორსტრიქონიანი ციტატა თავისი ყველა კომპონენტით დასრულებული ლექსია და მისი რითმა აღიქმება, როგორც სალექსო სტრუქტურის ორგანული და კომპოზიციური დანიშნულების მქონე ელემენტი.

ზემოთ განხილულ ციტატებს, რომლებიც საზომის გამო ადრინდელი მეტრული სტრუქტურის გამოხატულება უნდა იყოს, აქ რითმის ფაქტორიც ემატება. როგორც საზომი (16-მარცვლიანი დაბალი შაირი), ისე რითმა ამ ციტატისა მის მნიგნობრულ ნარმოშობაზე მიუთითებს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ, საზოგადოდ, ადრინდელი მნიგნობრული პოეზია რითმიანი იქნებოდა.

ამ ლექსითი ციტატების შემდეგ ქართული საერო ლექსი, სასულიერო პოეზიის წინააღმდეგობის მიუხედავად, მძლავრად გაშლიდა ფრთებს. ამის დასტურია ატენის სიონის კედლის ოთხი წარწერა, რომელთაგან ორი ლექსია, ორივე შვიდმარცვლიანი (43 და 52), სამ და ორმარცვლიანი რითმებით (იხ. „რითმის რაობა და გენეზისი“).

ქართული მნიგნობრული პოეზიის ამ ადრეულ საფეხურზე მეტად საგულისხმოა შვიდმარცვლედის ორი სხვადასხვა ფორმის არსებობა. 5/2 მხოლოდ ორიოდ სტრიქონის სახით გვხვდება „აბუკურაში“ (57, 160). ხალხურ ლექსში 4/3 გვაქვს. 5/2-ის რამდენიმე ნიმუშს მიაკვლია ტოგო გუდავამ მეგრულ ლექსში (110, 18). გარდა ერთი ნახევარტაეპისა, ამ საზომითაა დაწერილი ალექსანდრე ჭავჭავაძის „მე შენ არ გეტყვი“. ცალკეული სტრიქონების სახით იგი თავს იჩენს ილია ჭავჭავაძის

ლექსებში („გაზაფხული“). ამ საზომით მთლიანი ლექსი პირველად გა-
ლაკტიონმა დაწერა („ჭიანურები“).

როგორც ზაზა ალექსიძემ მიაქცია ყურადღება, ლექსების ყო-
ველი სტრიქონი საზედაო ასოებით იწყება. როგორც ცნობილია,
ლექსის სტრიქონთა საზედაო ასოებით დაწყება დღეს მიღებული და
გავრცელებულია ევროპულ ენებში.

საერო ლექსთან გარკვეულ კავშირშია სასულიერო პოეზიის ნიმუში
– იამბიკო „ბორენას საგალობელი“:

რომელმან ეგე ევას მოუზღვე ვალი,
პრქუი რაი გაბრიელს: ვარ უფლისა მწვევალი,
მაშინ ისტუმრე ქუეყანად მოუვალი.
დაემხო ძალი პირველვე სისხლდამთრვალი,
ქალწულო, მიხსენ ბორენა ჭირმრავალი.

მომაქვს ვალერი სილოგავას მიერ დადგენილი ტექსტით (98),
რომელიც სვანეთში ლენტეხის მაცხოვრის ეკლესიის ღვთისმშობლის
ხატზეა წარწერილი. ოღონდ საჭიროდ ვცანი შემეცვალა სიტყვები:
ქვეყნად და პირველივე. ამ ცვლილებებით იამბიკოს ყოველი სტრიქონი
თორმეტმარცვლიანია.

ვალერი სილოგავას დადგენილ ტექსტს ემხრობა ნესტან სულავა.
ამავე დროს, სიტყვა პირველივე მოაქვს პირველვე ფორმით (101, 102).

სპეციალურ ლიტერატურაში აზრთა სხვადასხვაობაა ამ იამბიკოს
ავტორობისა და დაწერის თარიღის შესახებ. კორნელი კეკელიძეს
იამბიკოს ავტორად ბაგრატ IV-ს მუხლზე ბორენა დედოფალი მიაჩნია,
დაწერის თარიღად – XI საუკუნე (64, 592). ვალერი სილოგავა ექვთიმე
თაყაიშვილის, პავლე ინგოროყვას და სხვათა შეხედულებებს იზიარებს,
რომ იამბიკო XIII საუკუნისაა და მისი ავტორი სხვა ბორენაა (არა ბაგრატ
IV-ის მუხლზე). პალეოგრაფიული მონაცემები, რითაც ავტორი ამ აზრის
დასაბუთებას ცდილობს, კონკრეტულად მინიშნებული არ არის. ამავე
დროს, ხომ შესაძლებელია, რომ XI საუკუნის ტექსტი, რომელიც ქვეყნის
დედოფალს ეკუთვნოდა, XIII საუკუნის ხატზე წაენერათ?

ჩვენ იამბიკო XI საუკუნისად მიგვაჩნია.

ბორენას საგალობელი – იამბიკო საერო ლექსთან რითმის გამოც
პოულობს საერთოს.

კორნელი კეკელიძემ სამართლიანად შენიშნა, რომ ბორენას საგა-
ლობლის რითმა განსხვავებულია სხვა იამბიკოთა რითმებისაგან და იგი
ხალხურ რითმასთან დააკავშირა: „მეთერთმეტე საუკუნეში, უკეთ, მის

მეორე ნახევარში იამბიკოში შექრილა, შეიძლება ხალხური პოეზიის ზეგავლენითაც, ნამდვილი, გამართული რითმა" (იქვე), თუმცა, როგორც ვხედავთ, დიდი მეცნიერის წინდახედულებით მიუთითა: „შეიძლება ხალხური პოეზიის ზეგავლენითაც“.

ჩემი აზრით, ბორენას საგალობლის რითმა არ უნდა იყოს ხალხური რითმის გავლენის შედეგი. იგი მნიგნობრული პოეზიის სიტყვიერი რითმაა. მისი არც ერთი ცალი ხალხურ რითმას არ ჰგავს. ამაზე მეტყველებს რითმის პირველივე წყვილი: მიუზღე ვალი – მჴევალი. ამ რითმის უნიკალური ეფფონია საგანგებო ყურადღების ღირსია, მაგრამ ამჴერად სცილდება ჩვენი კვლევის საგანს, ისე როგორც შიდა რითმა: „დაემხო ძალი, პირველვე სისხლდამთრვალი“, ანდა ლექსში ჩადებული ზმა: „გვას მიუზღე ვალი“.

ბორენას საგალობლის რითმა ძალზე ახლოსაა როგორც ატენის ტადრის წარწერების, ისე პირველ ფიქსირებულ რითმასთან (უფალი-შეუვალი). ყველა შემთხვევაში რითმები ძირისეულია და არა გრამატიკული.

კორნელი კეკელიძის შეხედულებას ბორენას საგალობლის რითმის ხალხურობის შესახებ აკაკი განერელიაც იზიარებს (25, 196-197).

ამრიგად, ბორენას საგალობელში „ნამდვილი, გამართული“ რითმა საერო პოეზიის ზეგავლენით შეიქრა. ეს აზრი შეიძლება გავრცელდეს მომდევნო საუკუნეების რითმიან იამბიკოებზეც, რომლებშიაც რითმა სალექსო სტრუქტურის ორგანული ნაწილია.

ბორენას საგალობლის დაკავშირება საერო მნიგნობრულ ლექსთან გაცილებით უფრო მიზანშეწონილია, ვიდრე ხალხურ პოეზიასთან, რომელიც ასე მკვეთრად უპირისპირდებოდა სასულიეროს. ცხადია, ბაგრატ IV-ის მეულლე უფრო მეტად იქნებოდა დაახლოებული იმდროინდელ არისტოკრატიულ წრებთან, სადაც საერო პოეზია იყო გავრცელებული და ნაკლებად – ხალხის ფართო ფენებთან. ამიტომ თავისი ქრისტიანული ვნებანი საერო ლექსის აქსესუარით შეამკო.

3) სასულიერო ლექსი

საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ დაიწყო ბიზანტიური საეკლესიო საგალობლების თარგმნა, რასაც ორიგინალური საგალობლებიც მოჰყვა და შეიქმნა ქართული ჰიმნოგრაფია. პირველ

ქართველ ჰიმნოგრაფ პოეტად პავლე ინგოროყვა ბასილი საბანშიდელს ასახელებს (V საუკუნე).

„გიორგი მერჩულეში“ პავლე ინგოროყვამ ქართული მეტრიკის სამი ფორმა წარმოადგინა: სილაბური მუხლედოვანი ლექსი, გავრცელებულია იამბიკო, რომელიც ლექსის სახეებში მაქვს განხილული (იხ. „იამბიკო“).

გარდა იამბიკოებისა, ქართული ჰიმნოგრაფიული ტექსტები მიჩნეული იყო პროზაულ თხზულებებად ან, უკეთეს შემთხვევაში, რიტმულ პროზად.

როგორც ვთქვი, პავლე ინგოროყვამ კიდევ ორი სალექსო ფორმა გამოყო: საგალობელთა მარცვლელი და წყობილი სიტყვა რიცხვედი. პირველი ემყარება სტროფებსა და ანტისტროფებში ტაეპთა ერთნაირ რაოდენობას და ერთი და იმავე სიგრძის ტაეპთა მონაცვლეობას: სტროფის პირველი ტაეპი სიგრძით ტოლია ანტისტროფის პირველი ტაეპისა, მეორე – მეორე ტაეპისა და ა.შ.

სტროფი:

რაჟამს მოხუედი	(5)
ზეცით ქუეყნად, მწსნელო ჩუენო	(10)
და ინებე შენ	(5)
შობაჲ დედისაგან უბინოჲსა	(11)
ცხოვრებისათვის	(5)
ადამის ნათესავისა	(8)
შეცთომილისა, მრავალ-მონყალე.	(10)

ანტისტროფი:

ჯუარს ეცუ ხორცითა	(5)
ბუნებით უენებელი ღმრთეებაჲ	(10)
შთაწვეედ ქუესკნელად	(5)
და განაქარვე მთავრობაჲ ბნელისაჲ	(11)
და აღადგინე	(5)
ბუნებაჲ კაცთაჲ დანთქმული,	(8)
ბუნებაჲ კაცთაჲ, და გადიდებდა.	(10)

წყობილი სიტყვა რიცხვედი ემყარება არა ტაეპებში მარცვალთა რაოდენობას, არამედ სტროფებში ტაეპთა რიცხვს (58, 557-558).

სტროფები (ტროპარები) ერთი და იმავე რაოდენობის ტაქტებს აერთიანებს და შეკრულია შინაარსობრივი ერთიანობით.

მისი ნიმუშია სტეფანე სანანოისძის საგალობელი „წმიდისა სტეფანე პირველმონამისა“.

სანიმუშოდ, II სტროფი:

ტალავარნი ზეცისანი
განგებუნეს შენ ზესკნელისადმი,
სტეფანე და იხილენ საყდარნი
და ერნი ნათლისანი
ზეშთა კრებულისანი,
მაქებელნი მამისანი,
ძისა და სულისა წმიდისანი.

III სტროფი:

აჰა, სრულითა სათნოებითა
სავსე იგი სასოებითა,
სანატრელი სტეფანე სარწმუნოებითა
მამისა აღსარებითა,
ძისა დიდებითა,
სულისა წმიდისა მადლითა,
სამებისა ქადაგებითა.

აქ ემბრიონალური (ზოგჯერ სრული) რითმაც შეინიშნება.

პაეღე ინგოროყვა ეყრდნობოდა პუნქტუაციას, ე. წ. განკვეთის ნიშნებს, რომლებიც ხელნაწერებშია დაცული. ამის მიხედვით გამოყო მან ტაქტები საგალობელთა ტროპარებში და მიუთითა მათ მარცვლოვან შედგენილობაზე, მაგრამ, როგორც გაირკვა, ეს განკვეთის ნიშნები მეტრული პუნქტუაცია კი არ არის, არამედ ჰანგის მუსიკალური ნიშნებია (34, 0237), რაც მხოლოდ ზოგჯერ ემთხვევა მეტრულ პუნქტუაციას.

ამდენად, ტაქტების გამოყოფა მარცვლედში, ერთი და იმავე სიგრძის ტაქტთა განმეორება სტროფებსა და ანტისტროფებში, განმეორებად ერთეულთა სიშორის გამო, სალექსო რიტმს ვერ ქმნის (85, 16-34).

მაგრამ საგალობელთა სტროფებად (ტროპარებად) დანაწევრება საგალობელთა მარცვლედშია და საგალობელთა რიცხვედშია ეჭვს არ იწვევს.

საგალობელთა კომპოზიციური საყრდენი სტროფია, ხოლო სტროფების განმეორება რიტმული ფაქტორია. სადაც სტროფია, იქ ლექსიც არის. ლექსი სტროფებად ნაწევრდება, პროზა – აბზაცებად.

ამრიგად, ჰიმნოგრაფიული ტექსტი რომ ლექსის სფეროს მიეკუთვნება და არა პროზისას, სადავო არ არის. თუმცა კვალიფიკაცია – საგალობელთა მარცვლელი – საცილობელია.

დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“, რომელიც მეტრულ კანონზომიერებას მოკლებულ სტროფებად არის დაყოფილი, ლექსია.

სასულიერო პოეზიაში გვხვდება ისეთი სახეობანი ლექსისა, რომლებიც არც იამბიკოს ნიშნებს ატარებენ და არც საგალობელთა ზემოხსენებულ ფორმებს მიეკუთვნებიან.

ასეთია X საუკუნის ძეგლი „ბეთლემის საგალობელი“. იგი შესრულებულია 16-მარცვლიანი მაღალი შაირით: „ფესვთა მათგან ოქროანთა შემკული ხარ შენ, ქალწულო“. საგალობელს აქვს ერთიანი ემბრიონალური რითმა (ო კადენციით), სტროფულად დაუნაწევრებელია.

ასეთივეა X საუკუნის ჰიმნოგრაფის იოანე-ზოსიმეს უსათაურო ლექსი „გუნდნი იგი ზეცისანი“. იგი 16-მარცვლიანი მაღალი შაირითაა დაწერილი:

გუნდნი იგი ზეცისანი შენ, წმიდასა, განწყობთნი.

ზოგჯერ სტროფების ბოლო სტრიქონები ოთხმარცვლიანია, ზოგჯერ - რვა მარცვლიანი, ერთხელ – 12-მარცვლიანიც: „რომლითაცა იდიდები შენ, სახიერ“ (4/4/4).

სტროფული დანაწევრება პირობითია, დროდადრო გამოერევა ემბრიონალური რითმა.

გრიგოლ ხანძთელის ძლისპირებში გვხვდება შვიდმარცვლიანი საზომი ორი სხვადასხვა ფორმით: 4/3: „სოფლისა ზღვაჲ აღძრულ არს“ და 3/4: „ლელვითა ცოდვისათა“.

მთლიანად 4/3-ითაა დაწერილი სტროფი:

ანუ იყავ მორჩილ და

შეიწყნარე კეთილი.

ანუ შესვი წამალი

და თავს იდევ სიკვდილი.

(„წამებაჲ წმიდისა მიქაელისი“)

რემარცელიანი დაბალი შაირითაა შესრულებული ორტაეპედი
ლექსში „ქება ბასილისი“:

ყოველთა კაცთა რამეთუ
საყდარმან შენმან შეამკო.

რემარცელიანი შაირის ორივე სახეა ფიქსირებული სტროფში:

ჰე, ჭირვეულო ჭაბუკო,
ტყვე თუ ხარ – გამოგისყიდო,
და თუ სნეულ ხარ – განგკურნო,
გლახაკ თუ ხარ – განგამდიდრო
(„აბუკურაჲ“)

„სანელინდო იადგარში“ სამი სტრიქონი ერთმანეთის მიყოლებით
16-მარცელიანი შაირისაა:

ორთა მიერ ბრწყინვალეთა ღმრთისა კაცთა სასურველთა,
სიღრმითა მით გულისაჲთა სათნოდ ღმრთისა შეკრებილი,
ვითარცა რაჲ მარგალიტი ურიცხვითა სასყიდლისაჲ.

ძეგლებში რემარცელიანი მაღალი და დაბალი შაირის ვარიან-
ტებსაც ნავენყდი:

მაღალი შაირის ვარიაცია 2/4/2 – „ვითარ შეუცავი ღმერთი“ (გრი-
გოლ ხანძთელი), დაბალი შაირის ვარიაცია 3/3/2 – „და აღდგა უკუდავი
მკვდრეთით“ (მიქაელ მოდრეკილი).

ეს ვარიაციები, რომლებიც ახალ პოეზიაში დამოუკიდებელ საზო-
მებს ქმნიან, პავლე ინგოროყვას აღნიშნული არა აქვს. არც ცხრამარ-
ცვლედის მთიბლური ნყობაა გამოცალკეებული (5/4): „მეფესა ჩუენსა
მორწმუნესა“ (გრიგოლ ხანძთელი), „შეურვებული გონებითა“ (გრიგოლ
ხანძთელი), „განკუეთე ძალი ნყუდიადისა“ (მიქაელ მოდრეკილი).

პავლე ინგოროყვას ცალკე აქვს გამოყოფილი სამმუხლიანი ცხრა-
მარცვლედი. გიორგი მერჩულეს „ქება ბასილისის“ პირველ სტრიქონს:
„საკვირველ მოქმედო ბასილი“, მითითებული აქვს როგორც ციფრი
9, ისე 3/3/3. ამას განკვეთის ნიშნების მიხედვით აკეთებს. საერთოდ,
ყველა შემთხვევაში, თუ დედანს განკვეთის ნიშნები არა აქვს, „გიორგი
მერჩულეს“ ავტორი სტრიქონს მხოლოდ მარცვალთა საერთო რაო-
დენობის მიხედვით წარმოგვიდგენს.

სასულიერო პოეზიის ძეგლებში შვიდმარცვლედის (4/3), რემარ-
ცვლედის (5/3, 4/4, 2 4/2, 3 /3/2), ცხრამარცვლედის (5/4) ნიმუშები

ხალხური პოეზიიდან უნდა იყოს გადასული, ისე როგორც შვიდ-მარცვლედის 3/4 – საერო პოეზიიდან.

თუ ზემოთ ჩამოთვლილი საზომები უცხო არ იყო სასულიერო პოეზიამდელ ქართულ ლექსში, უცხო და მოულოდნელია 12-მარცვლედის სახეობანი: 3/3/3/3 და 4/4/4 (იხ. „ქართული ლექსის ბუნება“).

ამრიგად, ქართული სასულიერო ლექსისათვის, გარდა სპეციფიკური 5/7(7/5)-ისა, უცხო არ არის ქართული ლექსის ბევრი სხვა ფორმა.

ლექსის ამ ფორმებისა და, შესაბამისად, იმ პოეტურ ნაწარმოებთა გარდა, რაზედაც ხალხური, საერო და სასულიერო ლექსის განხილვისას ვისაუბრე, რუსთველის წინააღმდეგე პოეზია იცნობს ორ საყურადღებო თხზულებას: არსენ იყალთოელის „ეპიტაფია დავით აღმაშენებლისა“ და ჩახრუხაძის „თამარიანი“.

რადგან დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია ნაკლებად არის შესწავლილი, მასზე უფრო ვრცლად შევჩერდები.

4) დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია

არსენ იყალთოელის „ეპიტაფია დავით აღმაშენებლისა“ იმდენად მაღალმხატვრული ქმნილებაა, რომ კონკრეტული მასალის გარეშეც თეორიულად უნდა მივსულიყავით დასკვნამდე – ძველ საქართველოში ფრიად განვითარებული საერო პოეზია რომ არსებობდა.

უანრის შესაბამისად, ეპიტაფიაში წარმოჩენილია ის მთავარი და არსებითი, რაც დავით აღმაშენებლის, როგორც სახელმწიფო მოღვაწის, სახელთანაა დაკავშირებული: ბრძოლები საქართველოს განთავისუფლებისა და გაერთიანებისათვის, საგარეო და საშინაო ომები. ეპიტაფიის მეორე სტრიქონი დავით აღმაშენებლის მხედრული ძლევაგამოსილების მეტაფორული წარმოსახვაა: „თურქნი, სპარსნი და არაბნი საზღვართა გარეთ გამეხსნეს“.

დავითმა თურქ-სელჯუკთა ბატონობისაგან გამოიხსნა საქართველო. მათში სპარსელებიც შეიძლება ვიგულისხმოთ. მაგრამ საიდან გაჩნდა „არაბნი“? არაბთა შემოსევები დიდი ხნის წინანდელია. დავითს არაბთა წინააღმდეგ არ უბრძოლია. ეს სტრიქონი, რომელშიც მთელი აღმოსავლური სამყაროა გაერთიანებული, ხალხური „ამირანიანიდან“

მოდის: „ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“. არსენ იყალთოელი დავით აღმაშენებელს ხალხური ეპოსის ლეგენდარულ გმირს – ამირანს ადარებს. მათი გარეგნობაც ანალოგიურია: დავითის ფიზიკური ახოვნება და დევებთან მებრძოლი ამირანი. ერთი დეტალიც იქცევს ყურადღებას: ხალხურ ეპოსში ამირანი დახასიათებულია, როგორც ფეხმარდი გოლიათი: „ამირან გვალე გვალესა, მუხლად გაქებენ მალესა“. გადმოცემით, ახალგაზრდობაში დავითი თურმე გაქცეულ ირემს ენოდა. ამირანი დავით აღმაშენებლის პროტოტიპია. ქართულ სინამდვილეში მისი შედარება მხოლოდ ამირანის მითოსურ სახესთან თუ შეიძლებოდა. „ეპიტაფიის“ ეს სტრიქონი ავტორის მაღალ პოეტურ ხელოვნებაზე მეტყველებს.

პირველ და მესამე სტრიქონებში დავითი წარმოდგენილია, როგორც ქვეყნის გამაერთიანებელი მეფე: „როს ნაჭარმაგევს მეფენი შეიდნივე პურად დამესხნეს“ და „თევზნი ამერთა წყალთაგან იმერთა წყალში შთამესხნეს“. დავითმა შემოირიგა განდგომილი ერისთავები, შემოიმტკიცა სამთავროები, გაამთლიანა ამერი და იმერი, ერთ მუშტად შეკრა დაქუცმაცებული ქვეყანა, აღაშენა სრულიად საქართველო. არ შეიძლება პოეტს, საზოგადოდ, ჰიპერბოლიზაციის გარეშე მოუბრუნდეს ენა დავით აღმაშენებელზე: „დავით ჰსთქვი: იყავნ ქალაქნი და აღმოცენდნენ ქალაქნი“ (გრიგოლ ორბელიანი).

ნაჭარმაგევი სამეფო რეზიდენცია იყო და ნაჭარმაგევს შვიდთა მეფეთა ერთ სუფრაზე დასხმა დავითის მიერ თავადთა შემორიგებას და სამთავროებად დაყოფილი ქვეყნის გაერთიანებას ნიშნავს. იგი მეტაფორაა, გადატანითი აზრით იკითხება. შვიდი საკრალური ციფრია. ამ წინადადებაში მხოლოდ ნაჭარმაგევია რეალური. მეტაფორული აზროვნების უმაღლესი მწვერვალი კი მესამე სტრიქონია: „თევზნი ამერთა წყალთაგან იმერთა წყალთა შთამესხნეს“. თევზთა უბრალო გადაადგილებით უნიკალური მხატვრული სახეა შექმნილი და როგორ შევნის იგი დავითს – აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს გამაერთიანებელ მეფეს, რომელსაც ტახტი ხან ქუთაისში ედგა, ხან კი – თბილისში.

ეპიტაფიაში არაფერია ნათქვამი დავითის პოეზიაზე და ეს ჩინებული მხატვრული სახე, თითქოსდა, ამის კომპენსაციაა. შეუძლებელიც იყო „გალობანი სინანულისანის“ ავტორზე ჩვეულებრივი

ენით საუბარი. ასეთი გამორჩეული პოეტური მეტყველება შესაბამის ვერსიფიკაციულ ხელოვნებას მოითხოვდა. „ეპიტაფია“ 16-მარცვლიანი დაბალი შაირითაა დაწერილი, რომელიც ქართულ პოეზიაში ადრე მხოლოდ ცალკეული სტრიქონების (ერთ შემთხვევაში – ორტაეპედის) სახით გვხვდება. მთელი ლექსი 16-მარცვლიანი დაბალი შაირით იმ დროს ვერსიფიკაციული სიახლე და მოულოდნელობა იყო.

საზომის სილაბური სტრუქტურა სტანდარტულია – 5/3/5/3. მაგრამ ყურადღებას იქცევს საზომშიდა სიმეტრიები. თითოეული სტრიქონის თექვსმეტი მარცვალი ექვს-ექვს სიტყვაშია განაწილებული (გარდა მეორე სტრიქონისა, რომლის „და“ კავშირი მეშვიდე სიტყვას ქმნის). უფრო მკაცრია ლექსის მეორე ნახევარტაეპთა სიმეტრიები. უკლებლივ ყველა არა მხოლოდ სამსიტყვიანია, არამედ ოთხიდან სამს ერთი და იგივე სქემა აქვს – 3/2/3. „შვიდნივე პურად დამესხნეს“, „საზღვართა გარეთ გამესხნეს“, „იმერთა წყალთა შთამესხნეს“. თუ გავითვალისწინებთ, რომ სტრიქონთა მეორე ნახევრები კადანსურია, ხოლო ლექსის რიტმს ძირითადად კადანსი (დაბოლოება) აწესრიგებს, ეს ურთიერთდენტური დაბოლოებანი კომპოზიციურად ამთლიანებს „ეპიტაფიას“.

„ეპიტაფია“ მიზანდასახული ეფფონიითაც იქცევს ყურადღებას. განსაკუთრებით უღერადი ის ტაეპია, რომელშიაც დავითის გმირული შემართებაა ნაჩვენები: „თურქნი, სპარსნი და არაბნი საზღვართა გარეთ გამესხნეს“. ყველა სიტყვა, გარდა „და“ კავშირისა და რითმის თანაცალი-სა, მჟღერ რაეს შეიცავს. საერთოდ, ლექსში ხშირია „რ“ თანხმოვანი (პირველ ტაეპში სამჯერ მეორდება, მეორეში – ხუთჯერ), რაც კარგად შეესატყვისება დავითის ძლიერ პიროვნებას. აქვეა ალიტერირებული თანხმოვნები: „მ“, „ნ“, რომლებიც „რ“-სთან და ასონანსირებულ „ა“, „ი“ ხმოვნებთან ერთად სიტყვა „ამირანის“ უღერადობას ქმნის.

მეოთხე, ბოლო ტაეპში ტონალობა დაბლა ეცემა. მთლიანად ქრება მჟღერი „რ“. მაჟორს მინორი ცვლის. მიზეზი „ეპიტაფიის“ შინაარსია. იგი ხომ ეპიტაფიაა – სიკვდილის აღმნიშვნელი, საფლავის ქვის წარწერა, რომელიც თავის შესაფერ სამგლოვიარო ტონს მოითხოვს, ხოლო ამისთვის ყველაზე ხელსაყრელი სწორედ ბოლო, დასკვნითი ტაეპია: „აწე ამათსა მოქმედსა ხელნი გულზედა დამესხნეს“. სტრიქონში არა თუ რაეს ხმაური ისმის, საერთოდ მჟღერი თანხმოვნებია იშვიათი. არც ისაა შემთხვევითი, რომ მხოლოდ ამ ტაეპის კადენციაშია დარღვეული

სიტყვათა სილაბური თანაბრობის ერთიანი პრინციპი (3/2/3-ს 2/3/3 ცვლის) და ამითაც გამოირჩევა იგი სხვა ტაეპებისაგან. აბსოლუტურად გამორიცხული იყო პირიქითა ვითარება: ჯერ სამგლოვიარო ტონი, ხოლო შემდეგ – მაჟორული ინტონაცია.

მოსალოდნელი იყო, დავითის ძლიერი პიროვნება რითმის ჟღერადობაშიც გამჟღავნებულიყო, მაგრამ „ეპიტაფიის“ რითმა ჩუმი და უხმაუროა – ისეთი, როგორც ეპიტაფიას შეეფერება, განრიდებულია წინა სამი სტრიქონის ხმოვანებისაგან და ეეფონიურად მეოთხე სტრიქონთან პოულობს საერთოს, თითქოსდა, სხვა რამისთვის იყოს მოწოდებული. მართლაც, ავტორმა მას სხვა ფუნქცია დააკისრა.

დამესხნეს-გამესხნეს-შთამესხნეს-დამესხნეს ზმნური რითმაა. ეს ერთგვაროვანი რითმა მეტყველების ერთი და იმავე ნაწილით, მითუმეტეს, ზმნებით წარმოდგენილი, სხვა შემთხვევაში ლექსის ღირსებას დაამცირებდა, მაგრამ იგი კარგად მოერგო დავით აღმაშენებელზე დაწერილ ლექსს. საქმე ისაა, რომ ზმნა მოქმედების აღმნიშვნელი სიტყვაა. დავითის მთელი ცხოვრება დაუცხრომელი ქმედება იყო ქვეყნის გადასარჩენად, გასაძლიერებლად და აღსაშენებლად. რითმაში გატანილი ზმნებით სწორედ ეს ქმედებაა აქცენტირებული. შემთხვევითი არაა, რომ სიტყვა მოქმედი ტექსტშიც იკითხება: „ანუ ამათსა მოქმედსა“. მეფენი შევარივე („პურად დამესხნეს“), ამბობს დავითი, მტრები გავაძევე („საზღვართა გარეთ გამესხნეს“), ამერ-იმერი გავაერთიანე („თევზნი ამერთა წყალთაგან იმერთა წყალთა შთამესხნეს“). მოქმედებითობა აშკარა და თვალნათლივია. ეს მიჩუმათებული რითმა დიდი შინაგანი ძალისაა. „ეპიტაფიის“ რითმა იმითაც იქცევეს ყურადღებას, რომ მისი ერთი წყვილი ომონიმურია. პირველი და მეოთხე ტაეპების „დამესხნეს“ ერთ ფუძეზეა აგებული და, თითქოს, ერთი და იმავე შინაარსისაა, მაგრამ პირველი დასხდლმას ნიშნავს, მეორე კი – დანყბას. ესაა პირველი ფიქსირებული ომონიმური რითმა ქართულ პოეზიაში.

„ეპიტაფია დავით აღმაშენებლისა“ დიდი აზრის შემცველია და დიდი ხელოვნებით არის შესრულებული. მცირე მოცულობის მიუხედავად, ნათლად წარმოგვიდგენს დავითის პიროვნებას, მას მეტყველი სახეებით ხატავს და ბგერათა ჰარმონიით აკეთილხმოვანებს. ხატოვანებაც და მუსიკალურობაც დავითის გმირული სახის გამოკვეთის მიზანს ემსახურება. „ეპიტაფია“ რუსთველამდელი მწერლობის დიდი მონაპოვარია.

5) ჩაბრუნება

„ეპიტაფია დავით აღმაშენებლისა“ 1125 წლის შემდეგდროინდელია. საუკუნის ბოლოს კი შეიქმნა თამარ მეფისა და დავით სოსლანის ქება – ჩაბრუნების „თამარიანი“. იგი პირველი თხზულებაა, რომელიც ოცმარცვლიანი საზომითაა დაწერილი (5/5//5/5). მანამდე ეს ფორმა ლექსისა მხოლოდ ცალკეული სტრიქონების სახით გვხვდება პროზაულ თხზულებებში (იხ. „საერო ლექსი“).

პოემა დაყოფილია ოდებად და გარდა ბოლორიტებისა, რაც თითოეულ ოდას საკუთარი აქეს, თითქმის ყოველი სტრიქონი შიდა რითმას შეიცავს: „თამარ, შენ გიძნობ, ასულად გიცნობ, მზე დაუვალი, ოქრომფინარი“.

ეს ფორმა ჩაბრუნების სახით შევიდა ქართულ პოეტიკაში. „თამარიანის“ სამი სტროფი შაირითაა დაწერილი: ერთი – მაღალი შაირით, ორი – დაბალით. მოსაზრება, თითქოს, შაირით დაწერილი სტროფები ჩაბრუნებად არ ეკუთვნოდეს, უსაფუძვლოა (იხ. „ჩაბრუნებული“).

ჩაბრუნების მეტრი მძიმეა („ოცმარცვლოვანი ტყვიასავით მძიმე ლექსიო“, წერდა ილია), ახლოსაა საგალობელთა მეტყველებასთან (სირთულე, არქაულობა), თუმცა ხალხური და საერო ლექსის მეტრული დახვეწილობა და მუსიკალურობაც ახასიათებს.

6) „აბდულმესიანი“ თუ „არჩილ მეფის ქება“

ტრადიციის მიხედვით წინარუსთველური ლექსის ერთ-ერთ ნიმუშად მიჩნეულია შავთელის „აბდულმესიანი“.

რადგან მკითხველი „თამარიანის“ შემდეგ (თუ მასზე ადრე არა) „აბდულმესიანის“ განხილვას მოელის, საჭიროდ მივიჩნევ სწორედ ახლა მესაუბრა სადისკუსიო საკითხზე – „აბდულმესიანი“ თუ „არჩილ მეფის ქება“.

XIX საუკუნის დასაწყისში ცნობილმა მნიგნობარმა დავით რექტორმა ე.წ. აღორძინების ხანაში ერთხმად აღიარებული იაკობ შემოქმედელის „არჩილ მეფის ქება“ შავთელის „აბდულმესიანად“ – თამარისა და დავით სოსლანის შესხმად – მიიჩნია და მასში არჩილის ნაცვლად თამარისა და დავითის სახელები ჩასვა.

რამდენად მართებული იყო ეს ოპერაცია?

„აბდულმესიანის“ გამომცემელი ივანე ლოლაშვილი წერს: „დავით რექტორმა იცოდა, რომ შავთელი იყო თამარისდროინდელი პოეტი. მან იცოდა აგრეთვე „ვეფხისტყაოსნის“ ცნობა: „აბდულმესია – შავთელსა, ლექსი მას უქეს რომელსა“. და ბოლოს მის განკარგულებაში უნდა ყოფილიყო აღორძინების ხანის ჩვენამდე არმოღწეული ბიბლიოგრაფიული ცნობები შავთელის ვინაობის შესახებ, რომელთაც აფიქრებინეს დავითს, რომ მას ძეგლის ავტორად იოანე შავთელი მიეჩნია... პოემის შინაარსობრივი ანალიზისას დავით რექტორი მიხვდა, რომ „არჩილ მეფის ქების“ სახელით ცნობილი თხზულება არ წარმოადგენს XVII საუკუნის პოეტური აზროვნების ნაყოფს, ის არის თამარის ეპოქის ძეგლი“ (124,72).

შავთელი რომ თამარისდროინდელი პოეტი იყო, ეჭვს არ იწვევს. მისი „გალობანი ვარძიისა ღმრთისმშობლისანი“ XIII საუკუნის ხელნაწერის სახითაა მოღწეული.

„ვეფხისტყაოსნის“ ცნობის შესახებ უნდა ითქვას, რომ ეს ფსევდორუსთველური სტროფი რამდენადმე უკმარისობის გრძნობას იწვევს. ჯერ ერთი, კლასიკური ხანის ძეგლებს შორის ნახსენები არ არის ჩახრუხადის „თამარიანი“. რუსთველის შემდეგ თუ შეიძლება ვინმეზე ითქვას, თავისი პერსონაჟი უქიაო, უპირველეს ყოვლისა, ჩახრუხადის „თამარიანის“ თამარზე უნდა ითქვას.

მეორეც, დასახელებული სამი პერსონაჟი: ამირან დარეჯანის ძე, დილარგეთი, ტარიელი „ამირანდარეჯანიანში“, „დილარგეთიანში“, „ვეფხისტყაოსანში“ პირდაპირი სახელდებით არიან წარმოდგენილნი, მეოთხე კი – აბდულმესია – „აბდულმესიანის“ სახელწოდებით ცნობილ თხზულებაში საერთოდ არ გვხვდება.

ნაკლებ დამაჯერებელია, რომ დავით რექტორის „განკარგულებაში უნდა ყოფილიყო აღორძინების ხანის ჩვენამდე არმოღწეული ბიბლიოგრაფიული ცნობები შავთელის შესახებ“. „უნდა ყოფილიყო“ არ გამოდგება ასეთი მნიშვნელოვანი პრობლემის გადასაწყვეტად.

ნუთუ არც ერთმა მაშინდელმა პოეტმა, ლიტერატორმა, მოღვაწემ, რომლებიც ასე მრავლად იყვნენ ე.წ. აღორძინების ხანაში და, მით უმეტეს, არჩილ მეფემ, რომელიც, ბუალო დე-პრეოს მსგავსად, იმდროინდელი ლიტერატურული ცხოვრების მეუფე იყო, არ იცოდა, რომ სამების ეკლესიის წინამძღვარმა იაკობმა ყალბისმქნელობა ჩაი-

დინა, შავთელის „აბდულმესიანში“ თამარისა და დავითის ნაცვლად არჩილი ჩანერა და კლასიკური ხანის თხზულება მიისაკუთრა? ყველანი დუმან და დუმს, კერძოდ, „საქართველოს ზნეობანის“ ავტორი მეფე-პოეტი არჩილი.

ალექსანდრე ბარამიძე აღნიშნავს: „აბდულმესიანის“ მითვისების ფაქტს იმ დროს „არც ლიტერატურული საზოგადოებრიობის (რამდენადაც ეს ჩვენ ვიცით) და არც თვით ახლადშექმეული ზნეფაქიზი მეფის გულისწყრომა არ გამოუწვევია“ (17, 108).

ისიც სადავოა, თითქოს, პოემის შინაარსი იძლეოდეს მასალას, რომ იგი არა XVII საუკუნის, არამედ XII საუკუნის პოეტური აზროვნების ნაყოფად მივიჩნიოთ.

ადრინდელ ისტორიულ რეალებზე წერა შემდეგდროინდელ მწერალსაც შეეძლო, ხოლო საკუთრივ პოემაში დაკვირვებული თვალი არჩილის პიროვნებას უფრო შეიცნობს, ვიდრე თამარისა და დავით სოსლანისას. ამის დასტურია არჩილის უიღბლო მეფობის მანიშნებელი სტრიქონები: „ვის უთხრნე ჭირნი, ძნელ-დანამჭირნი... შეგეფეროდა, გმირო, ქველო და სრულ ხმელთა ფლობა სამეუფოსა“ (96), „ორგულთ ენიოს, ვერ განენიოს, ურჩი ვინც იყოს ტახტის თქვენისა“ (104) და სხვ. „ყოვლად მარტო“-ც (100) არჩილის უნუგემო მდგომარეობის გამო-მხატველია.

ამრიგად, უცნობი ბიბლიოგრაფიული ცნობების არსებობა სარწმუნო არაა ხოლო პოემის შინაარსობრივი ანალიზი გვეუბნება, რომ ეს ძეგლი XII საუკუნისაა.

ვფიქრობ, დავით რექტორი მხოლოდ ფსევდორუსთველური სტროფით იფარგლებოდა.

სადავო არ უნდა იყოს კორნელი კეკელიძის აზრი: „აბდულმესია“ რალაც სხვა თხზულება ყოფილა, რომელსაც ჩვენამდე არ მოუღწევია“ (64). იგი დაკარგულია, რასაც ადრე არა ერთი მკვლევარი და, მათ შორის, ივანე ლოლაშვილიც უჭერდა მხარს.

ამ პრობლემაზე მარტო მე არ მიფიქრია. რამდენიმე სტატია აქვს გამოქვეყნებული ბორის დარჩიას. თავდაპირველად იაკობ შემოქმედელის პლაგიატორობამ დამაეჭვა, რაც XIX საუკუნის ოცნიანი წლებიდან მოყოლებული ყველამ ჭეშმარიტად მიიჩნია. დაამცირეს, შეურაცხვეს, მინასთან გაასწორეს.

შინაგანად მნამდა, რომ ღვთისმოსავი მოძღვარი არ იკადრებდა ტყუილს და, მით უმეტეს, თავისი გამზრდელი მეფისა და სათაყვანო

პოეტის მოტყუებას. რწმენას დიდი მამოძრავებელი ძალა აქვს. ილია ჭავჭავაძე წერს: „ერთის ბრძენისა არ იყოს, ქვეყანაზედ ზოგი იმისთანა საგანია, რომ თუ არ დაინახე, ვერ ირწმენ, და ზოგიც იმისთანა, რომ თუ არ ირწმუნე, ვერ დაინახავ“ (131,17).

საფიქრებელია, ჩემმა დაჟინებულმა ძიებამ რამდენიმე წლის შემდეგ მისცა სტიმული ზეპირ განცხადებას, რომ იაკობ შემოქმედელი ე.წ. „აბდულმესიანის“ მიმთვისებული კი არა, ავტორიარო (სარგის ცაიშვილი). სამწუხაროდ, სარგის ცაიშვილს არ დასცალდა, დაე-საბუთებინა თავის მოხსენებაში გატარებული აზრი.

მიუღებელია ივანე ლოლაშვილის ვარაუდი, იაკობ შემოქმედელმა ე.წ. „აბდულმესიანის“ ძველი რედაქცია მოსპო (124,47). როგორ იფიქრებდა „შორს გამჭვრეტი ბრძენი მამამთავარი“ (მოსე ჯანაშვილი), რომ მაშინდელ საქართველოში – სამი მეფის, ხუთი მთავრისა და სამი ერისთავის კარზე, რომ არაფერი ვთქვათ ეკლესია-მონასტრების მრავალრიცხოვან წიგნსაცავებზე, „აბდულმესიანის“ მხოლოდ ის ერთადერთი ხელნაწერი არსებობდა, რომელიც მის ხელთ იყო და თუ მას მოსპობდა, პოემის არსებობის კვალსაც გააქრობდა (144,49).

ჩემი შეხედულება ამ პრობლემაზე შეიძლება ასე ჩამოვაცალიბოთ:
1. სახელოვანი წინაპრების – არჩილ მეფის, იოსებ თბილელის, მამუკა ბარათაშვილის, დავით გურამიშვილის, ანტონ ბაგრატიონის, იოანე ბატონიშვილის, ზაქარია ჭიჭინაძის, მოსე ჯანაშვილისა და სხვათა აღტაცებული შეფასებანი იაკობ შემოქმედელის მიმართ (144,3-5) არ შეიძლებოდა გამონეული ყოფილიყო მხოლოდ იმ მცირერიცხოვანი თხზულებებით, რომლებსაც მას მიანერენ. აქ მთავარი „არჩილ მეფის ქება“ იქნებოდა.

2. იაკობ შემოქმედელის ერთსტროფიანი „არჩილის ქების“ (რომლის ავტორობის საკითხი საცილოდ არავის გაუხდია) ყველა სიტყვასა და გამოთქმას საყრდენი „არჩილ მეფის ქებაში“ (ე.წ. „აბდულმესიანში“) აქვს, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ორივე თხზულების ავტორი ერთი და იგივეა (144,48-50).

3. „არჩილ მეფის ქებაში“ გვხვდება ისეთი იშვიათი ლექსიკური ერთეულები (ებგური, აბანაკად და სხვა.), რომლებიც იაკობ შემოქმედელის სხვა ნაწერებშიც გვაქვს (144,50).

4. ენის თვალსაზრისით ე.წ. „აბდულმესიანი“ ხშირად შორდება კლასიკური პერიოდის ქართულს. მართალია, კორნელი დანელიას

ნაშრომში „ჩახრუხადისა და შავთელის ზოტბათა ენის პოეტიკური და ლინგვისტური ანალიზის ცდა“ „თამარიანისა“ და „აბდულმესიანის“ ენა დიფერენცირებული არ არის, მაგრამ გრამატიკულ და ლექსიკურ ნეოლოგიზმებზე მითითებისას ავტორი გაცილებით უფრო ხშირად „აბდულმესიანს“ იმონმებს (144,52).

5. დიდი მსგავსებაა იაკობ შემოქმედელის მიერ გალექსილ „ურჯულოს მაჰმადისა და ქრისტეანეთ გაბაასებასა“ და ე.წ. „აბდულმესიანს“ შორის. ორივე თხზულება ყურადღებას იქცევს ბიბლიური ამბების თხრობით, ორივეში ერთნაირად არის დაცული „ხუცური ენა“. ამავე დროს, დამახასიათებელია ცოცხალ სამეტყველო ენასთან სიახლოვე. ორივეგან თვალში საცემია ვერსიფიკაციული თამაში, რაც რითმაში ელინდება. ხშირია ომონიმურ-ტავტოლოგიურრითმიანი სტროფები, ჩვეულებრივია რითმებით აზრის დაბნელება. ერთი მხრივ, სალექსო მუხლები მთლიანადაა რითმით ამოვსებული, მეორე მხრივ, არც თუ იშვიათია ნაკლული რითმა (144,42-64).

ყოველივე ზემოთ თქმულის გარდა, „არჩილ მეფის ქების“ სასარგებლოდ მეტყველებს არა ერთი სხვა გარემოება.

„აბდულმესიანი“ „თამარიანზე“ უფრო ადრე დაწერილად არის მიჩნეული. შედარებითი ანალიზი კი საპირისპიროს აჩვენებს: იაკობ შემოქმედელმა „თამარიანის“ მე-20 სტროფი – „სიბრძნით ქმნა ღმერთმან, არსებით ერთმან“, რომელიც მცირეოდენი სხვაობით 95-ე სტროფში მეორდება, „ვეფხისტყაოსნის“ კვალობაზე („რომელმან შექმნა სამყარო“), პოემის თავში გადაიტანა: „სამებით ღმერთმან, არსებით ერთმან“. გამორიცხულია, რომ ეს ჩახრუხადეს მოემოქმედებინა. ღმერთის ხსენებით თხზულების დაწყებას, რომელიც მიღებული და გავრცელებული იყო ანტიკურ სამყაროში და ქართულ სასულიერო ძეგლებშიც, იგი არ შეცვლიდა. არც ე.წ. „აბდულმესიანის“ ვერსიფიკაციულ სტრუქტურას დაარღვევდა, რომელიც პირწმინდად მიჰყვება ჩახრუხაულის პრინციპს (ოცმარცვლიანი საზომი მუდმივი წინაცეზურული რითმით).

დავას არ იწვევს მამუკა ბარათაშვილის კვალიფიკაცია – „იაკობ მბაძეს“. იაკობ შემოქმედელს წინ ჩახრუხადის „თამარიანი“ ედო და მისი მიბაძვით დაწერა „არჩილ მეფის ქება“. აქვე უნდა ითქვას, რომ ძველ საქართველოში ბაძვა (შესაძლოა, არისტოტელეს ბაძვის თეორიიდან გამომდინარე) საძრახისად არ ითვლებოდა: „შოთას რად ვერ წაბაძესა!“ (არჩილი).

მიმბაძველი ყოველთვის ცდილობს ბაძვის ობიექტის არსებით ნიშან-თვისებათა წარმოჩენას და მისთვის ნაკლებად დამახასიათებლისთვის თვალის არიდებას.

ცნობილია, რომ ჩარლი ჩაპლინის მიმბაძველთა კონკურსში თავად ჩარლიმ, რომელიც მასში ფარულად მონაწილეობდა, ერთ-ერთი ბოლო ადგილი დაიკავა.

„არჩილ მეფის ქება“ უფროა ჩახრუხაული, ვიდრე თვით ჩახრუხადის „თამარიანი“. იაკობ შემოქმედელმა მისგან ძირითადი სქემა აიღო. ჩამოაშორა მინარევები: 16-მარცვლიანი შაირის სტროფები, ოთხ-სტროფიანი უშიდართმო ოდა (ფისტიკაური) და თავისი ხოტბა თავიდან ბოლომდე ჩახრუხაულის კვალობაზე გამართა.

ის, რაც „არჩილ მეფის ქებას“ „თამარიანისგან“ განასხვავებს, ძირითადად „ვეფხისტყაოსნიდან“ და ე.წ. აღორძინების ხანის პოეტთაგან მოდის. კერძოდ, რუსთველისეულია ცეზურული და უკანაცეზურული რითმები, რაც „თამარიანში“ არ გვხვდება. შდრ. „ვეფხისტყაოსანი“: „ბროლ-ბადახმისა თლილისა, მით მიჯრით მიწყობილისა“ (5). „არჩილ მეფის ქება“: „მეფედ გებული, ლალად შვებული, თვით მხიარული სამდიდებული“ (68). „ვეფხისტყაოსანი“: „თქვენ ჩემისა საწადლისა მიდგომილნო, ვითა ჩრდილნო“ (165). „არჩილ მეფის ქება“: „ნეტარ ხარ ყოვლად, წმიდად და ცხოვლად, ძალად და გულად, თვით არ დაგულად“ (98).

რუსთველის გავლენას უნდა მიენეროს ზმნური ბოლორითმები, რომლებიც „არჩილ მეფის ქების“ 30-ე და 36-ე სტროფებშია („თამარიანის“ ჩახრუხაულს ზმნური ბოლორითმები არა აქვს).

ყურადღებას იქცევს რითმის ბოლოში პროსოდიული ე: სიმართლისაო-სინმიდისაო-ზირაქისაო-აბრამისაო („არჩილ მეფის ქება“, 10), რომელიც „თამარიანში“ არც ერთხელ არ გვხვდება, „ვეფხისტყაოსანში კი გვაქვს: ქალიო-წყალიო-ფერ-ნამკრთალიო-მომავალიო (25).

„ვეფხისტყაოსნის“ რითმის ლექსიკის გამოძახილი გვაქვს „არჩილ მეფის ქებაში“. შდრ. „ვეფხისტყაოსანი“: „იგი თვით ების, „ვინ ების“ (50), „არჩილ მეფის ქება“: „რადგან დაებით, ბარე სულ ებით“ (67), „ვეფხისტყაოსანი“: „მზისაცა დასთა დასული“ (34), „არჩილ მეფის ქება“: „წმიდად აქვს სული დასთა-დასული“ (72). „ვეფხისტყაოსნის“ რემინისცენცია უნდა იყოს: „ესა მართალი, ეს სამართალი ხეს შეიქმს ხმელსა წყალმომდინარედ“ (21), შდრ. „ვეფხისტყაოსანი“: „ქმნა მართლისა სამართლისა ხესა შეიქმს ხმელსა ნედლად“ (545), ან: „ცან, სამართალი მართალი გულისა გულსა მივა რად“ (1308).

ომონიმურ-ტავტოლოგიური რითმა, რომელიც „თამარიანის“ ჩახრუხაულ სტროფებს მხოლოდ სტრიქონთა შიგნით აქვს და „არჩილ მეფის ქებაში“ სტრიქონთა ბოლოებშიც გვხვდება (მე-20, 24-ე, 78-ე სტროფები), ჩვეულებრივია თეიმურაზ პირველის პოეზიაში. ერთნაირად დამახასიათებელია ნაკლული რითმები არჩილის თხზულებებისა და „არჩილ მეფის ქებისათვის“. შდრ. არჩილი: შე უთაო-გაუთაო-ვნანუჩაო-გავათაო („გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“), „არჩილ მეფის ქება“: შეპყრობილსა-ნამყვანებელსა-თვით-ოტებულსა-ნელსაცხებელსა (38). აგრეთვე, 73-ე სტროფის ბოლორიტმა. ამავე დროს, „თამარიანის“ ბოლორიტმები ყოველთვის იდენტურია, ნაკლული რითმა სტრიქონთა შიგნითაა.

„თამარიანის“ შემდეგდროინდელია სარიტმო სიტყვის ბოლოში და ნანილაკის დართვა, რაც „არჩილ მეფის ქებაში“ გვაქვს: „შეგეფეროდა გამირო ქველთ-და სრულხმელთა ფლობა სამეუფოსა“.

იგი ჩვეულებრივია თეიმურაზ I-ის პოეზიაში: მზეო, და დავიწყო-და („შამიფარვანიანი“), ისე როგორც ე.წ. ალორძინების ხანის სხვა პოეტთა ლექსებში და აქედან უნდა იყოს გადასული იაკობ შემოქმედელის „არჩილ მეფის ქებაში“.

ყურადღებამისაქცევია ერთი გარემოება. გარეგნულად „არჩილ მეფის ქების“ სტროფს „შენ გონიერო, გულისხმიერო“ (97) არაფერი აქვს საერთო „თამარიანის“ სტროფთან – „თამარ წყნარი, შესაწყნარი“ (24). მხოლოდ ესაა, რომ ორივე ხოტბის სტილითაა დაწერილი, მაგრამ სწორედ ხოტბის სტილია ერთნაირი. „თამარ წყნარის“ მუხლები ერთთავად გართმულია, გართმულია „შენ, გონიეროს“ ყველა მუხლიც. შიდა რითმებით ასე დატვირთულ მეორე სტროფს არც „თამარიანი“ იცნობს და არც „არჩილ მეფის ქება“. ეს გამორჩეული ხოტბა ადრესატისა ორივე პოემაში წინასწარ შემზადებულია. „თამარიანში“ მას უძღვის სტრიქონი „ვერ მოგწვდენ ქებად, სხდენ თვითვე ვნებად პლატონის ენა, დავითის ქნარი“, „არჩილ მეფის ქებაში“ კი – „თუმცა ვიტყოდი, უწყი: ვიტყოდი, ენამცა ბრგვნილად დამეყბედოსა“

მაგრამ არის განსხვავებაც. „თამარ წყნარის“ მუსიკა (საზომის შესაბამისად) მსუბუქი და ნარნარია, „შენ, გონიეროსი“ (ასევე, საზომის გამო) – მდორე და მძიმე. პირველში ქალია შექებულნი, მეორეში – მამაკაცი. ეს ლექსიკაშიც მჟღავნდება: პირველში განსაზღვრება-ეპითეტები ქალის ბუნებას არის მორგებული (წყნარი, შესაწყნარი, ხმანარნარი,

პირმცინარი), მეორეში – მამაკაცის ბუნებას (ძლიერო, გოლიათო, გალომებულო). „შენ, გონიერო“ რომ მამაკაცს მიემართება, იმითაც დასტურდება, რომ ამის ანალოგიით შეამკო მამუკა ბარათაშვილმა ბაქარ მეფე: „მეფევე ძლიერო, მტერთა მთხიერო, შემანიერო, ძალთა მციერო“.

ამავე დროს, ე.წ. „აბდულმესიანის“ ამ სიტყვებში არამც და არამც, დავით სოსლანი არ იგულისხმება.

7) რუსთველის სალიქსო რეფორმა

რუსთველმა განვითარების ფართო გზაზე გაიყვანა ქართული ლექსი. უწინარეს ყოვლისა, მან გადალახა სახოტბო პოეზიის უანრული შეზღუდულობა, უარყო ქების ობიექტების სქემატური, გაზვიადებული დახასიათება. „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორმა ადამიანთა რეალური ცხოვრება დაგვიხატა და პოეტური ენაც ამ ინტერესს დაუმორჩილა.

თუ „თამარიანის“ ენა ყველა სიტუაციაში ერთგვაროვანია, ავტორი არ მიმართავს ენობრივ დიფერენცირებას, რუსთველი გასაოცარი სიზუსტით არჩევს ხმებსა და ფერებს განსხვავებულ მოვლენათა და სიტუაციათა დასახატავად; ხან უბრალო კარისკაცის კილოთი მეტყველებს, ხან კი მეფეთა სადიდებლად ენამზებობს.

მთელი რიგი ადგილებისა მარტივი სასაუბრო ენითაა გამართული. ასეთია, კერძოდ, ავთანდილის მიმართვა ტარიელისადმი:

რა აქიმი დასნეულდეს, რაზომ გინდა საქებარი,
მან სხვა იხმოს მკურნალი და მაჯაშისა შემტყვებარი,
მას უამბოს, რაცა სჭირდეს სენი ცეცხლთა მომდებარი,
სხვისა სხვამან უკეთ იცის სასარგებლო საუბარი.

ამის პარალელურად პოემის ავტორი ხშირად აზროვნებს რთული მეტაფორული სახეებით. მაგალითად, მტირალი ნესტანი ასეა დახატული:

ვარდი ერთგან შეენება, მარგალიტსა არ აჩენდა,
გველნი მოშლით მოეკეცნეს, ბალი შეღმა შე-რე-შენდა.

რამ განაპირობა პოეტური ენის ასეთი კარდინალური სხვადასხვაობა? ზემოთ ავთანდილი მიმართავს ტარიელს, რომელმაც ეს-

ესაა დაამთავრა თავისი მძიმე, ცრემლიანი თავგადასავლის თხრობა. ცხადია, ამ დროს მასთან საუბარი მარტივი, ადვილად გასაგები ენით იყო საჭირო. მეორე შემთხვევაში მწუხარე ნესტანის სილამაზით განცვიფრებული ფატმანი, რომელიც შეყვარებულია ავთანდილზე, მას ატყობინებს ნესტანის ამბებს და ცდილობს ნანახი ამალღებული ენით გადასცეს.

ამრიგად, მეტყველების დიფერენცირების მიზეზი სიტუაციათა სხვადასხვაობაა. ეს ერთ-ერთი გზა იყო, რომლითაც შეძლო რუსთველმა, ჩახრუხადისაგან განსხვავებით, თავისი პერსონაჟები დაეხატა, როგორც რეალური ადამიანები.

რუსთველის პოეტური ენისა და აზროვნების თვისებაა ბრძნული შინაარსის სხარტად, შეკუმშულად, აფორიზმის ფორმით გადმოცემა. ხშირად სტროფი ისეა აგებული, რომ პირველი სამი ტაეპი თხრობას, მსჯელობას შეიცავს, ხოლო მეოთხე – დასკვნას, აფორიზმს, როგორც ეს ზემოთ მოტანილ სტროფშია: „სხვისა სხვამან უკეთ იცის სასარგებლო საუბარი“.

რუსთველის აფორიზმებმა, რომლებიც უშუალოდ გამომდინარეობს გმირთა ხასიათიდან და მოქმედებიდან და რომელთა რიცხვი პოემაში 227-ს აღწევს, უდიდესი ესთეტიკური და აღმზრდელობით-შემეცნებითი როლი შეასრულა ქართველი ხალხის ცხოვრებაში; იგი ყოველ განსაცდელში გვერდით ედგა, არიგებდა და ამხნევებდა ქართველ კაცს.

მყარია პოემის მეტრული სტრუქტურა. რუსთველმა არ მიიღო თავისი უშუალო წინაპრის, ჩახრუხადის მიერ შემოთავაზებული ოცმარცვლიანი საზომი. ერთადერთი ოცმარცვლიანი სტროფი: „შეკრა ნითელი...“ ავტორის ხელიდან 16 მარცვლიანი შაირის სახით უნდა იყოს გამოსული (იხ. „რუსთველური“) და ეროვნული წყობილსიტყვაობის ნიაღში მონახა 16-მარცვლიანი მეტრი, რომელიც აგებულია 3, 4 და 5-მარცვლიან მუხლთა მონაცვლეობაზე. 16-მარცვლიანი შაირი ეპიკური თხრობისთვისაც მისაღებია და ლირიკული ნიაღსვლებისთვისაც მოსახერხებელი. ამბავთა და მოქმედებთა შესაბამისად, პოეტი შაირის ორ სახეს გვთავაზობს – მაღალსა და დაბალ შაირს.

ამ ფორმებით შესრულებული სტროფების ხასიათი ურთიერთ-განსხვავებულია: დაბალი შაირი უმეტესად მაშინ იხმარება, როცა თხრობის შინაარსი ნელ ტემპს მოითხოვს, ხოლო მაღალი შაირი მაშინ, როცა თხრობა დინამიკურია.

განსაკუთრებით საყურადღებოა შაირის ერთი სახეობიდან მეორეზე გადასვლა.

დავაკვირდეთ პოემის 568-569-ე სტროფებს (ა. შანიძისა და ა. ბარამიძის 1966 წლის გამოცემა), სადაც დაბალ შაირს მაღალი მოსდევს. ტარიელმა შეუთვალა ინდოეთის მეფეს:

ვერ გათნევ, თქვენმა კეთილმან, ან ეგე არ-მართალია:
ღმერთმან არ მოგცა ყმა შვილი, გიზის ერთი ქალია,
ხვარაზმმა დაჰსვა ხელმწიფედ, დამრჩების რა ნაცვალია?
სხვა მეფედ დაჯდეს ინდოეთს, მე მერტყას ჩემი ხრმალია?

შენი ქალი არად მინდა, გაათხოვე, გამარიდე!
ინდოეთი ჩემი არის, არვის მივსცემ ჩემგან კიდე,
ვინცა ჩემსა დამეცილოს, მისით მასცა ამოვფხვრიდე,
სხვად მეშველსა გარეგანსა, მომკალ, ვისცა ვინატრიდე!

უწინარეს ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ მაღალ შაირში ხდება დაბალ შაირში გამოთქმული აზრის დაკონკრეტება-დაზუსტება. შევადაროთ, დაბალი შაირი: „სხვა მეფედ დაჯდეს ინდოეთს, მე მერტყას ჩემი ხრმალია?“ მაღალი შაირი: „ინდოეთი ჩემი არის, არვის მივსცემ ჩემგან კიდე“. შემდეგ: აზრის მსვლელობა მაღალ შაირში გაცილებით უფრო დინამიკურია, ვიდრე დაბალში. პირველ სტროფში, ძირითადად მსჯელობაა: „ხვარაზმმა დაჰსვა ხელმწიფედ, დამრჩების რა ნაცვალია?“ მეორეში – ამ მსჯელობის ხორცშესხმის დაუოკებელი ყინი: „ვინცა ჩემსა დამეცილოს, მისით მასცა ამოვფხვრიდე“. და ბოლოს: მაღალი შაირის რიტმი გაცილებით უფრო ჩქარია, ვიდრე დაბალისა: შევადაროთ, დაბალი შაირი: „ვერ გათნევ თქვენმა კეთილმან, ან ეგე არ-მართალია“; მაღალი შაირი: „შენი ქალი არად მინდა, გაათხოვე, გამარიდე“. შემთხვევით არ უნოდა მამუკა ბარათაშვილმა დაბალ შაირს გრძელი შაირი, ხოლო მაღალს – შაირი (იგულისხმება მოკლე), სამ და ხუთმარცვლიანი (ე.ი. კენტმარცვლიანი) მუხლების მონაცვლეობა პოლიფონიურია და თხრობის ტემპს ანელებს, თითქოსდა, აგრძელებს სტრიქონს, ოთხმარცვლიანი სიმეტრიული მუხლები სწორხაზოვანი დინებით ტემპს აჩქარებს. ცნობილია შაირთა ამგვარი კვალიფიკაცია: ნელი შაირი, ჩქარი შაირი.

მაგრამ ზემოთ მოტანილ სტროფებში ტემპის აჩქარება-შენელება მხოლოდ მუხლთა სხვადასხვაობის შედეგი არ არის. ყურადღებას იქცევს მაღალ შაირში მოქმედების გამომხატველი სიტყვების – ზმნე-

ბის – სიმრავლე. განსაკუთრებით იმ ზმნებისა, რომლებიც რითმაშია გასული. დაბალი შაირის რითმაში არც ერთი ზმნა არ გვხვდება (არ-მართალია-ქალია-რა ნაცვალაია-ხრმალია). მაღალი შაირის ოთხჯერადი რითმიდან კი სამი ზმნა არის. აქვე აღსანიშნავია პირველი სტრიქონის სამი, ერთმანეთს მიდევნებული ზმნა: მინდა, გაათხოვე, გამარიდე და ამავე სტრიქონის რითმაში ზმნათა შეუღლება: არად მინდა-გამარიდე, რომელიც თანამედროვე გაგებით, კონსონანსურ რითმას ქმნის. ზმნური რითმები მოქმედების გაცხოველებას იწვევს. ისიც სათქმელია, რომ რითმაში გასული სამივე ზმნა მოქმედებითი გვარისაა.

მართალია, არად მინდა-გამარიდე, რუსთველისათვის რითმა არ არის, თუმცა რითმისა და ალიტერაცია-ასონანსის საზღვარზეა. ამავე სტროფში სმენა იჭერს ც ბგერის ალიტერაციას (მივსცემ, ვინცა, მასცა, დამეცილოს). ალიტერაცია, რომელიც მეტყველების მუსიკალურობის უტყუარი დასტურია, დაბალ შაირს არ ახასიათებს.

ზოგან ამგვარად დაწყვილებულ სტროფებში სხვა ფაქტორებიცაა ჩართული და, კერძოდ, ისეთი ძლიერი და არსებითი, როგორიცაა სახეობრივი დაპირისპირება.

სახეობრივ დაპირისპირებამდე ისიც უნდა ითქვას, რომ რითმებით, რომლებიც სტროფის მუსიკალურობას მაღლა სწევს, გაცილებით უფრო მდიდარია დაბალს მობმული მაღალი შაირი. მხედველობაში მაქვს შიდარიტმების სიმრავლე, რომელთა რიცხვი დაბალსშენაცვლებულ მაღალ შაირში 52-ს აღწევს, ხოლო მაღალრუსთველურიდან გადასვლის დროს მხოლოდ 4-ჯერ იჩენს თავს.

ზემოთ ალიტერაციის ერთი ნიმუში მოვიტანე. თუ ამ მხრივაც დავაკვირდებით დაბალ და მაღალ შაირთა წყვილებს, დავრწმუნდებით, რომ რაოდენობრივი და ხარისხობრივი მაჩვენებლებით პრიორიტეტი მაღალ შაირს ეკუთვნის. თვალსაჩინო ალიტერაციები უფრო დაბალზე მობმულ მაღალ შაირშია:

კარვის კალთა ჩახლართული ჩავეჭერ, ჩავაკარაბაკე (561)
ფიცხლა შევჯე, ჩავეგებე, მე ჩავუსნარ, ჩავე წინა (598) და სხვა.

„ვეფხისტყაოსნის“ ენაში ორი მკვეთრად განსხვავებული მეტყველების სტილი შეინიშნება. მხატვრული სახის შექმნაში, მეტაფორულთან ერთად, სასაუბრო სტილიც მონაწილეობს. კერძოდ, აფორიზმები,

რომლებიც მხატვრული სახის ცნებაში შედის, ხშირად სასაუბრო მეტყველების პრინციპზეა აგებული.

იმის მიუხედავად, რომ პოემაში მეტაფორულობა უფრო დაბალი შაირისთვისაა დამახასიათებელი, ვიდრე მალლისთვის, სტატისტიკამ გვიჩვენა, რომ შეუღლებული ნწყილებიდან უფრო ხატოვანი მაღალი შაირია. მიახლოებითი გაანგარიშებით დაბალი შაირიდან მაღალზე გადასვლის 25 შემთხვევას მაღლიდან დაბალზე გადასვლის მხოლოდ 14 შემთხვევა უპირისპირდება.

ნესტანი ხატაელებთან ომგადახდილ ტარიელს ჯერ დაბალი შაირით მიმართავს:

ომ-გარდახდილი კშვენოდი, შენატევები ცხენისა,
არ-ავი მიჩანს მიზეზი ჩემისა ცრემლთა დენისა. (496)

შემდეგ ერთბაშად მაღალ შაირზე გადადის და ორი ერთმანეთს მიდევნებული ომონიმურითმიანი სტროფი (რაც უნიკალურია მთელს პოემაში) სავსეა როგორც ხატოვანი სტრიქონებით: „მზემან ლომსა ვარდ-გიშერი ბაღას ბაღად უშენოსა“, ისე კონკრეტულ-საგნობრივი მეტყველებით, რაც მხატვრული სახის სიმალლემდე ადის: „წელან რომე მოგეხვივნეს, იგი ჩემთვის არიდენო“ (მე მომეციო, ჩემს რიდედ აქციეო).

კიდევ ერთი მაგალითი: დაბალი შაირის 686-ე სტროფში მოვლენები ჩვეულებრივად ვითარდება და ჩვეულებრივი ენითაა გადმოცემული. მომდევნო მაღალი შაირი კი ტროპული მეტყველების თვალსაჩინო ნიმუშია:

მას ავთანდილ თაყვანი-სცა - ლომთა ლომმან მზეთა მზესა,
მუნ ბროლი და ვარდ-გიშერი გაეტურფა სინაზესა,
პირი მისი უნათლეა სინათლესა ზესთა ზესა,
სახლ-სამყოფი არა კმართებს, ცამცა გაიდარბაზესა.

საგულისხმოა, რომ ისეთი რთული მეტაფორული მეტყველება (ამავე დროს, ალიტერაციით გაკეთილხმოვანებული): „გველნი მოშლით მოეკეცნეს, ბალი შეღმა შე-რე-შენდა“, რომლის ბადალი მთელს ქართულ პოეზიაში არ მოიძებნება, დაბალს შენაცვლებული მაღალი შაირის კუთვნილებაა. მაღალი შაირი ყურადღებას იქცევს აფორიზმების სიმრავლითაც. პოემის 227 აფორიზმიდან 123 მაღალი შაირის სტროფებშია განლაგებული. შაირთა მონაცვლეობის დროს კი ასეთი შეფარდება

გვაქვს: დაბალს მობმულ მაღალ შაირში 41 აფორიზმია, ხოლო მაღალს მობმულ დაბალში – 32.

41-42-ე სტროფებში ავთანდილის პორტრეტი დახატული. იწყება დაბალი შაირით: „ავთანდილ იყო სპასპეტი“, ჩამოთვლილია მისი ფიზიკური ღირსებანი და სტროფი თავდება ავთანდილის სულიერი მდგომარეობის გამჟღავნებით: „მას თინათინის შვენება ჰკლვიდის წამწამთა ჯარისა“. მომდევნო მაღალი შაირის დასაწყისი ამ სტრიქონის ვარიაციას წარმოადგენს: „გულსა მისსა მიჯნურობა მისი ჰქონდა დამალულად“. შემდეგ საუბარი ამავე მიმართულებით გრძელდება და თავდება აფორიზმით: „საბრალთა სიყვარული, კაცსა შეიქმს გულმოკლულად“. ავთანდილის პორტრეტი – მისი გარეგნული სახისა და ხასიათის ჩვენებით – დასრულებულია.

ყოველივე ზემოთქმული შეიძლება ასე შევაჯამოთ.

დაბალსშენაცვლებული მაღალი შაირი შინაარსობრივად მასზეა დამოკიდებული; გადასვლას მკაცრად ორგანიზებული ხასიათი აქვს: მაღალი შაირის პირველი სტრიქონი დაბალი შაირის ბოლო სტრიქონის დაზუსტებას, განვრცობას, განმარტებას წარმოადგენს.

შდრ. 53-ე სტროფის ბოლო: „მოართვეს, გასცა უზომო, უანგარიშო, ულევ“ და 54-ე სტროფის დასაწყისი: „მას დღე გასცემს ყველაკასა სივაჟისა მოგებულსა“.

როცა წინა სტროფში ავტორმა გვითხრა, რომ ტარიელმა მოკლა ვეფხვი, თითქოს აღარ იყო საჭირო მომდევნო სტროფში ნათქვამს ხელმეორედ მიბრუნებოდა: „გავგულისდი, მოვიქნე, ვკარ მინასა, დავანყვიდე“ (913), მაგრამ რუსთველმა კარგად იცის, რომ იგივე სათქმელი სხვა რიტმში სხვა სახეს იღებს და, თუ გნებავთ, განსხვავებულ შინაარსობრივ ელფერსაც იძენს.

შინაარსობრივი სამაგრებით განმტკიცებული კავშირი შაირთა წყვილისა მუსიკალურსა და მხატვრულ-სახეობრივ დაპირისპირებაში გადადის. ამ მხრივ მაღალი შაირი პირდაპირ ანტიპოლია წინარე დაბალი შაირისა. მისი რიტმი სწრაფია და დინამიკური, რითმები – ხშირი, შიდა რითმებით შევსებული და გრძელი, მუსიკალური, ამასთანავე ზმნური – მოქმედების გამაძლიერებელი.

შაირის გამოცვლა რითმასაც ცვლის. დაბალი შაირის სამმარცვლიანი ან ხუთმარცვლიანი რითმების ადგილს მაღალი შაირის ორ- ან ოთხმარცვლიანი რითმები იჭერს: ტკბილისა- ბაგე-კბილისა-

მინყობილისა-ლბილისა (დაბალი შაირი), ჩენა-რბენა-ლხენა-ვლენა (მაღალი შაირი).

„ვეფხისტყაოსნის“ რითმათა მწყობრი დინება, სარიტმო ერთეულების ზუსტი თანხმობა, ეფფონიური სიმდიდრე და ლექსიკური მრავალფეროვნება უნიკალურია მთელს ქართულ პოეზიაში.

რუსთველის მუსიკალური ენის ძირითად თვისებას მაინც ალიტერაცია-ასონანსი წარმოადგენს. ერთი და იმავე ან მსგავსი ბგერების განმეორება „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონებს კეთილბოვანების ნიმუშად ხდის. „თვალი ყველაი დათლილი, იაგუნდი და ლალები“ (ალიტერაცია), „უცნაურო და უთქმელო, უფალო უფლებათაო“ (ასონანსი). პირველ მაგალითში ლ თანხმოვანი მეორდება, მეორეში – უ და ო ხმოვნები. აღსანიშნავია ფორმაშეცვლილ სიტყვათა მონაცვლეობა: „მზე აღარ მზეობს ჩვენთანა, დარი არ დარობს დარულად“ (მზე მზეობს, დარი დარობს).

გარდა კეთილბოვანებისა, ალიტერაცია-ასონანსს პოემაში სხვა, უფრო მნიშვნელოვანი ფუნქცია აქვს დაკისრებული. იგი ემსახურება მხატვრული სახის სრულყოფის საქმეს. რუსთველის ალიტერაციული მეტყველება საფუძვლიანად შეისწავლა კონსტანტინე ჭიჭინაძემ (132, 50-115).

ყოველივე ზემოთქმული, რაც დამახასიათებელია რუსთველის პოეტიკისათვის, ან სრულიად ახალი იყო ქართულ პოეზიაში, ან მანამდე მხოლოდ ჩანასახის ფორმით არსებობდა.

რუსთველი ქართული ლექსის პირველი დიდი რეფორმატორია. რუსთველური რეფორმა ეროვნულ ძირებზეა დაფუძნებული. აქეთკენ ბიძგს იძლეოდა მაშინდელი ძლიერი და დამოუკიდებელი საქართველოს პოლიტიკურ-ეკონომიკური და კულტურული ვითარება.

8) გუარამიშვილის სალექსო რეფორმა

რუსთველმა თავისი გზით წაიყვანა ქართული ლექსი. ამაზე მეტყველებს ცალკეული ფრაგმენტები XIII-XVI საუკუნეების ქართული პოეზიიდან და მთელი ხანა ე.წ. აღორძინებისა (თეიმურაზ I, ვახტანგ VI, არჩილი, იაკობ შემოქმედელი და სხვ.). „ვეფხისტყაოსნის“ ვერსიფიკაცია – 16-მარცვლიანი მაღალი და დაბალი შაირი, კატრენის სტროფით და

მოსაზღვრე რითმით, სავალდებულო კანონად იქცა. მისგან გადახვევა არავის ეპატიებოდა. „ვინ ვერ მიჰყევს რუსთელის თქმულსა, გარდმობრძანდეს ასე აქეთ, მელექსობა არ შეშენისო“, ნერდა მეფე-პოეტი არჩილი. შეიქმნა მთელი სკოლა ეპიგონ-მიმბაძველებისა.

დავით გურამიშვილი პირველი პოეტი იყო, ვინც ეპიგონიზმის ალყა გაარღვია და 16-მარცვლიანი შაირის გვერდით ახალი სალექსო ფორმები შემოიტანა. აღმოსავლეთის ქვეყნებთან ძალდატანებითმა კავშირმა მწერლობაში უცხოური ნაკადი გააძლიერა. აშკარა გახდა სპარსული ეპოსის ზეგავლენა. გურამიშვილის პოეზია აბსოლუტურად თავისუფალია აღმოსავლური თემატიკისა და ჰანგებისაგან. იგი სპარსული ლირიკის გავლენასაც გადაურჩა. როცა ქართულ მწერლობაში სპარსული ეპოსის ადგილი ლირიკამ დაიჭირა, გურამიშვილი გადახვენილი იყო საქართველოდან.

ილია ჭავჭავაძე ქართულ პოეზიაში ევროპეიზმის პირველ შემომტანად დავით გურამიშვილს მიიჩნევს, რომლის ლექსი მოკლებულია სპარსული პოეზიისთვის ნიშანდობლივ ფიგურალობას.

აკაკი წერეთელმა კარგად შენიშნა დავით გურამიშვილის პოეზიაში ტრადიციისა და ნოვატორობის შერწყმა: „ჯერ ისიც დიდხანს მისდევდა რუსთველს“, შემდეგ კი „საკუთარი გზით მოინდომა მსვლელობა“.

„დავითიანის“ პირველი თავები, თითქმის მთლიანად, რუსთველური შაირითაა შესრულებული, შემდეგ კი იწყება „სახალხო „ეო-მეოები“ (აკაკი). გურამიშვილი იცავს ფორმა-შინაარსის შესატყვისობის კანონს. სადაც ეპიკური თხრობაა, იქ გრძელი საზომი გვაქვს, ხოლო როცა ლირიკა იწყება, იქ მოკლე საზომები შემოდის.

ლირიკულ ლექსებში გამოვლინდა გურამიშვილის საოცარი მეტრული მრავალფეროვნება. იგი 45 საზომით წერს და 87 სალექსო ფორმის ავტორია (152, 55-94).

ლექსის საზომთა და სალექსო ფორმათა ეს კოლოსალური რაოდენობა მრავალმა ფაქტორმა განაპირობა, რომელთაგან აღსანიშნავია: 1) რუსთველური საზომის გამდიდრება ახალი რიტმული ვარიაციებით: 2/4/2 („ჩვენდა გარეშემო მტრებით“) და 3/3/2 („განმათბე, მომფინე შუქი“). 2) ქართულ ხალხურ პოეზიასთან სიახლოვე. გურამიშვილის ლექსებს ასეთი მინანურები აქვს: „პატარა ქალო თინაოს“ სანაცვლოდ სათქმელი“, „ახა, წმინდა კოპალეს სანაცვლოდ სამღერალი“, 3) რუსულ-

უკრაინული ხალხური სიმღერების ჰანგის გამოყენება („ულეტელა ზაზულინკო ჩერეს დუბინკუ“, „ვესელა ვესნა“ და სხვ.).

გურამიშვილი ნერდა როგორც იზოსილაბური, ისე ჰეტეროსილაბური საზომებით. აღსანიშნავია, კერძოდ, „ქაცვია მწყემსის“ მეტრი. ამ ვრცელი პოემის თითოეული სტროფი სამი სხვადასხვა საზომითაა შესრულებული: 5/5, 5/5, 3/3, 3/3 და 5. სტროფები ხუთტაეპიანია, რითმა – ნყვილადი (ააბბხ):

ზამთარს ნაუხდა ან ჭირნახული,
ზურმუხტის ტახტზე დაჯდა ზაფხული,
შემოკრბენ ყოველნი,
მუნ სულნი ცხოველნი
და მიულოცეს.

გურამიშვილმა ბევრი ახალი საზომი და სალექსო ფორმა შემოიტანა, რომლებიც დღესაც გამოირჩევიან თავიანთი მუსიკალურობით, მაგალითად, „ზუბოკის“ მეტრი – 4/4/4/2: „ზუბოკი დამ მომავალმა ვნახე ერთი ქალი“.

გურამიშვილმა რითმის სფეროშიც თქვა თავისი სიტყვა. ერთმანეთთან შეაუღლა სხვადასხვა სიდიდის სარიტმო ერთეულები: ტანთ-მონატანთ, რაც შემდეგ გავრცელდა და განვითარდა XIX-XX საუკუნეების ქართულ პოეზიაში (იხ. „გურამიშვილის რითმა“).

გურამიშვილი ქრისტიანული რწმენით ანთებული პოეტიცა და რელიგიურ შინაარსს მარტივი სალექსო ფორმებით გადმოსცემს, რათა მეტი ზეგავლენა მოახდინოს ფართო საზოგადოებაზე, რომელიც პოლიტიკური ვითარების მოშლილობის გამო ზნეობრივ გაჯანსაღებას საჭიროებდა.

გურამიშვილის სალექსო რეფორმის მნიშვნელოვანი ფაქტორია პოეტური ენის ხალხურობა და სისადავე. საჭირო იყო, პოეტის სიტყვა საზოგადოების ყველა ფენისათვის ერთნაირად გასაგები ყოფილიყო.

თავისი ენობრივი პოზიციით და ვერსიფიკაციული სიახლეებით გურამიშვილი უაღრესად ნოვატორული პოეტი იყო, რითაც მან ქართული ლექსის რეფორმატორის სახელი დაიმკვიდრა.

რადგან გურამიშვილი სამშობლოს გარეთ მოღვაწეობდა, მისი პოეზია დიდხანს უცნობი იყო ქართველი მკითხველისათვის და გურამიშვილის რეფორმის ძალაც გვიან იგრძნო ქართულმა ლექსმა.

ამ შუალედში შემოტევას განაგრძობდა აღმოსავლური პოეზია. ფართოდ გავრცელდა არაბულ-სპარსული ლექსის ფორმა მუხამბაზი, რომლის კანონიზატორები ჩვენში ბესიკი და საიათნოვა იყვნენ.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ქართული ლექსი ფერისცვალებას იწყებს.

ბესიკის პოეზია, უწინარეს ყოვლისა, თავისი მუსიკალურობით იქცევს ყურადღებას. ბესიკი რითმის დიდი ხელოვანია. მისი ლექსების მომცრო კრებული გართიმვის 22 სახეობას ითვლის. განსაკუთრებით საინტერესოა ბესიკი, როგორც შიდა რითმის ოსტატი. იგი ლექსს თითქმის არასდროს არ ტოვებს მხოლოდ ბოლორიტმის ამარა:

თვალთა ნარგისი დამდაგისი შეგშვენის მწველად,

ყელსა ბროლებსა უტოლებსა, გველი გყვა მცველად. (იხ. „ბესიკის რითმა“).

მრავალი ახალი საზომი შემოიტანა ბესიკმა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია 14-მარცვლიანი მეტრი (5/4/5):მე შენი მგონე, ჭირს შემკონე, დამწვი მალალო (იხ. „ბესიკური“). ეს საზომი მალე გახდა პოპულარული. ქართული მუხამბაზები ძირითადად ამ საზომით იწერებოდა. 5/4/5 რომანტიკოსთა მეტრიკაშიც შეიჭრა, შიდარიტმის ჩამოშორებით მისი მოდიფიკაცია მოახდინა ნიკოლოზ ბარათაშვილმა.

თუმცა ბესიკმა შეძლო, აღმოსავლური პოეზიის მიგრაცია ეროვნული იერით შეემოსა, იგი მაინც არ იღგა ქართული პოეზიის მაგისტრალურ ხაზზე. ამავე დროს, ბესიკმა საიათნოვასთან ერთად მთელი სკოლა შექმნა. ლიტერატურიდან იგი ქალაქის ფოლკლორში გადავიდა და აშულების თარზე აყოლილმა მუხამბაზებმა ხალხის ფართო მასებში მძლავრად მოიკიდა ფეხი. ბესიკის მიმბაძველებმა უცხო მოტივთა და ხმათა იმიტაციით დაამდაბლეს ქართული ლექსი, დააშორეს კლასიკურ პოეზიას, ეროვნულ ნიადაგს. „დავითიანს“ რომ აღრევე შემოედნია ჩვენში, მუხამბაზური პოეზია ასე ვერ გაშლიდა ფრთებს. იმჟამად კი არ არსებობდა რაიმე ენერგიულად მოქმედი ძალა ლექსის ეროვნული ღირსების დასაცავად და გადასარჩენად.

რომანტიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმართულების, შემოსვლამ, ქართველ რომანტიკოსთა ძალისხმევამ მოაბრუნა აღმოსავლური გზით მიმავალი ქართული ლექსი.

9) ბარათაშვილის საღმრთო რეფორმა

რომანტიზმს საქართველოში ნოყიერი ნიადაგი დახვდა. რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიის შემდეგ თავისუფლებადაკარგული ქვეყნის შვილებს სხვა აღარაფერი დარჩენოდათ წარსულზე ფიქრისა და მწუხარე მოთქმა-გოდების გარდა, რაც კარგად აისახა ალექსანდრე ჭავჭავაძის პოეზიაში („ვაჰ, დრონი, დრონი“) და, საერთოდ, ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში.

ვიდრე უშუალოდ ბარათაშვილის ნოვაციების განხილვას შევეუდგებოდე, ორიოდ სიტყვა უნდა ვთქვათ გრიგოლ ორბელიანზე, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა თავისი დისნუსის შემოქმედებით ფორმირებაში.

იმის მიუხედავად, რომ გრიგოლ ორბელიანი მუხამბაზებსაც წერდა, იგი ილია ჭავჭავაძემ ევროპეიზმის გამგრძელებლად მიიჩნია, რადგან მუხამბაზებშიც კი „სალამო გამოსალმებისას“ ავტორი გამოისახვის აღმოსავლურ სტილს უპირისპირდება. საერთოდ გრიგოლ ორბელიანის პოეზია რეაქციაა ბესიკისა და მისი სკოლის წინააღმდეგ (მეტაფორული აზროვნების შეზღუდულობა, სასაუბრო ინტონაცია, არაკეთილხმოვანი ნაკლული რითმა, თეთრი ლექსი).

თავისი ბიძისაგან ისწავლა ბარათაშვილმა უცხო ხმათა და ფორმათა შეუთავსებლობა ქართული ლექსის ბუნებასთან. ამიტომ იგი ყოველგვარი ძიებისა და მზადების გარეშე, პირველივე პოეტური ნიმუშებით შეუდგა ლექსის გადახალისებას.

ბარათაშვილისთვის არ არის დამახასიათებელი ჩვეულებრივი ტროპული აზროვნება. იგი ზოგად ასპექტში უფრო ვლინდება („მერანი“, „ეპოვე ტაძარი“), ვიდრე კონკრეტულად. მეტაფორას გამონაკლისის სახით თუ ვიპოვით, შედარება იშვიათია („საყურე“), ეპითეტები, მართალია, ხშირი, მაგრამ ლოკალური („შემოლამება მთანმინდაზედ“).

ამავე დროს, ბარათაშვილი ამაღლებული სტილით წერს. ამას ხელს უწყობს ძველქართული ლექსიკა და კონსტრუქციები („დამში“,

„ვითარი“, „მარქვი, რა იქმნენ საკურველნი ესე ალთქმანი, რად მომიხიბლე, აღმირიე წრფელნი ზრახვანი“). მაგრამ არქაიზმების სიმრავლის მიუხედავად, ბარათაშვილი არქაისტად ვერ ჩათვლება, რადგან იგი არქაიზმებს (ძველ, ხმარებიდან გამოსულ სიტყვებსა და გამოთქმებს) მხატვრული მიზანდასახულობით ხმარობს, ამით უნდა გადმოსცეს თავისი ამალღებული განწყობილებანი (ფილოსოფიური მსჯელობა, მსოფლიო სეედა, სიყვარულის ტრაგიკული განცდა). ერთხელ, როცა „სოფლისა მუშა საწყალის“ ხასიათის დახატვა განიზრახა, ენა ხალხური მეტყველების ფორმას დაუახლოვა: „მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო, ქალო შავთვალეზიანო“.

მაშასადამე, ბარათაშვილი სათქმელის შინაარსს უმორჩილებს ენას (ფორმას). ვითარების შესაფერისად, ხან ამალღებული სტილით წერს, ხან კი ჩვეულებრივი ხალხური ენით მეტყველებს.

საგანგებო განსჯის საგანია ბარათაშვილის რითმა. იგი ნაკლულია, მაგრამ არ არის რუსული რითმის თვალთ ათვისების შედეგი, როგორც ეს ჩვენში მიაჩნდათ (იხ. „რომანტიკოსთა რითმა“).

ქართულ რითმოლოგიაში ბარათაშვილმა თავისი წვლილიც შეიტანა. იგი გაამდიდრა გარითმვის რკალური სისტემით - აბხა (იხ. „რომანტიკოსთა რითმა“).

ბარათაშვილს, ისევე როგორც XIX საუკუნის ქართველ პოეტებს, მეტრული ძიებანი არ უწარმოებიათ. იმდენი სიმდიდრე დააგროვა ამ მხრივ XVII-XVIII საუკუნეებმა, რომ შემდეგ საუკუნეებსაც გადასწვდა. მაგრამ პოეტის მეტრული რეპერტუარი საკმაოდ ფართოა, იგი იშვიათად მიმართავს ერთსა და იმავე საზომს. ამავე დროს, „მერანი“ და „შემოღამება მთანმინდაზედ“ ყურადღებას იქცევს ორი საზომის: ბესიკურის (5/4/5) და ფისტიკაურის (5/5/5/5/) მონაცვლეობით, რაც რიტმულ მრავალფეროვნებას იწვევს.

გარკვეული სიახლე იგრძნობა გრაფიკის მხრივაც. გრ. ორბელიანის კვალობაზე, ბარათაშვილმა სამ ნაწილად დატეხა ჩახრუხაულის სტრიქონები და მიიღო ექვსტაეპიანი სალექსო ფორმა რითმათა ამგვარი განლაგებით (aabcbb):

ვითა პეპელა,
არხევს ნელ-ნელა
სპეტაკს შრომანას, ლამაზად ახრილს,
ასე საყურე,
უცხო საყურე
ეთამაშება თავისსა აჩრდილს. („საყურე“)

ბარათაშვილისათვის უცხო არ არის ალიტერაცია. ამ მიზნით იგი ლექსის თავდაპირველ ვარიანტებსაც ასწორებს. ადრე წერდა: „ლურჯად მოღელავს და დუდუნებს მტკვარი ანკარა“ („ფიქრნი მტკვრის პირას“), შემდეგ შეცვალა: „ნელად მოღელავს მოდუდუნე მტკვარი ანკარა“. ბგერათა კომპლექსების: ელა, მო განმეორება („ნელად მოღელავს“, „მოღელავს მოდუდუნე“) ამ სტრიქონს კეთილხმოვანების ნიმუშად ხდის.

როცა ბარათაშვილის პოეზიას ვაკვირდებით, ნათელი და სარწმუნო ხდება ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი დებულება: ზოგჯერ ლექსი ღარიბია მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებებით, მაგრამ მდიდარია ჭეშმარიტი პოეზიით. კარგად აქვს შენიშნული გალაკტიონს, რომ ბარათაშვილის პოეზიაში „უხვადაა დაფრქვეული საიდუმლოების ნვეთები“.

ბარათაშვილი საიდუმლო მადლით ცხებულნი პოეტია.

იმ როლის გათვალისწინებისას, რაც ნიკოლოზ ბარათაშვილმა შეასრულა ქართული მწერლობის ისტორიაში, დავით გურამიშვილის სილუეტი წამოიმართება. ორივე შინაურ ეპიგონიზმსა და უცხოურ გავლენებს ებრძოდა. მშობლიურ ნიადაგს მონყვეტილი გურამიშვილი მისი ნაყოფიერი ფესვით საზრდოობდა, ხოლო მშობლიურ გარემოში სულშეხუთული ბარათაშვილი მის იქით ეძებდა დასაამებელ სადგურს.

თუ ქართულ მწერლობაში ევროპეიზმის დაწყება ილია ჭავჭავაძემ გურამიშვილის სახელს დაუკავშირა, ევროპეიზმის დამავირგვინებლად ბარათაშვილი მიიჩნია და, მართლაც, ბარათაშვილის მედიტაციური პოეზია, თავისუფალი გარეგნული, ბრჭყვიალა სამკაულებისაგან, ემოციურ ხარისხში აყვანილი ფიქრი და განსჯა მძლავრი ინტელექტის გულმხურვალე ლაღადისია; ტალღასავით რხევადი რიტმი შეუმცდარი სიზუსტით მიჰყვება პოეტის სულის ხვეულებს; დაკოჭლებული რითმა, როგორც დატეხილი რიტმის ლოგიკური კადანსირება, გასაქანს არ აძლევს ფსევდოპოეტურ წარმოდგენებს.

ბარათაშვილი ევროპული ტიპის პოეტია და ეს არის მისი სალექსო რეფორმის თავი და თავი.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარი სამი დიდი ნოვატორის: ილიას, აკაკისა და ვაჟას შემოქმედების სარბიელი იყო. მათ წინ გურამიშვილისა და ბარათაშვილის ნოვაციები დახვდათ და ქართული ლექსის განვითარება, ძირითადად, ამ გზით წარიმართა: გურამიშვილს აკაკიმ და ვაჟამ აუბეს მხარი, ხოლო ბარათაშვილს – ილიამ.

ქართველმა სამოციანელებმა ლექსი, ისე როგორც მწერლობა საერთოდ, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი და განმანათლებლური იდეების სამსახურში ჩააყენეს. ილია ჭავჭავაძის მიერ დაწყებული ბრძოლა სალიტერატურო ენის რეფორმისათვის, სასაუბრო მეტყველებასთან დაახლოებისათვის, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული სიტყვის მეშვეობით ხორციელდებოდა. სალექსო სტრუქტურიდანაც ყველაზე მეტი ცვლილება პოეტურ ენას დაეტყო. იგი გამდიდრდა ხალხური გამოთქმებით, ცოცხალი სამეტყველო ენის კონსტრუქციებით. ენობრივ სიმარტივეს რიტმული წყობის სისადავეც ერთვოდა, აკაკი ბარის ფოლკლორს ემყარებოდა, ვაჟა-ფშაველა – მთისას. ლექსის დემოკრატიზაციის პროცესი, რომელიც დავით გურამიშვილმა დაიწყო, დიდი წარმატებით დაგვირგვინდა აკაკის პოეზიაში. ქართული ლექსი, ახლო წარსულში არცთუ იშვიათად მხოლოდ რჩეულთათვის მისაწვდომი, ფართო მასების კუთვნილებად, მათი ინტერესების გამომხატველად იქცა; ერთნაირად გასაგები გახდა საქართველოს ყველა კუთხის მცხოვრებთათვის. ლექსს ეროვნული კონსოლიდაციის ფუნქცია დაეკისრა.

ილიას კუნთმაგარი პოეზია, რომლის ბალავარს აზრის პრიმატი ქმნიდა („აზრი ჩააგდე საძირკველად“ (ვაჟა), აკაკის დახვეწილი მელოდიები, რომლებიც ხალხმა სასიმღეროდ აქცია, ვაჟას გენიალური ხილვებით ნასაზრდოები მეტაფორული აზროვნება – სამი სხვადასხვაგვარი სტილის გამოვლინება, ერთ საერთო კალაპოტში იყრიდა თავს, ერთი ფორმით ერთიანდებოდა.

„ელეგია“, „განთიადი“ და „არწივი“, „განდევილი“, „თორნიკე ერისთავი“ და „სტუმარ-მასპინძელი“ ქართული პოეზიის ისტორიაში ახალ, დამოუკიდებელ ეტაპს ქმნიან.

ილიას სამოქალაქო ლირიკა, აზრითა და ფიქრით დატვირთული ატრიქონები ბარათაშვილის რომანტიკული ხედვის რეალისტური და-

კონკრეტება იყო. ერის წინამძღოლის მდგომარეობამ, უკეთესისა და უმაღლესისაკენ მგზნებარე მოწოდებამ მეტყველების ანეული ტონი და აქტიური ფორმა მოითხოვა, ხოლო ხალხთან უშუალო კონტაქტის აუცილებლობამ შედარებით უფრო გავრცელებული სალექსო ფორმები წამოსწია:

კარგი რამა ხარ, ჩემო ქვეყანავ,
ლამაზად მორთულ და მოკაზმული,
მაგრამ რამდენადც მშვენიერი ხარ,
იმდენად უფრო მიკვდება გული.
(„კითხვა-პასუხი“)

არ არის მართებული გავრცელებული შეხედულება, თითქოს, ილია მუსიკალურობის წინააღმდეგი იყო. აკი მისი სიტყვებია: „პოეზია ეს არის მეტყველი მუსიკა“. ამ აზრის დადასტურებაა „პოეტის“ ცნობილი სტრიქონიც – „არა მარტო ტკბილ ხმათათვის გამომგზავნა ქვეყნად ცამა“. მაგრამ ილიას ლექსის მუსიკა არ ესმოდა მარტივ და სწორხაზოვან ჰარმონიად. ამას მისი შემოქმედებითი პრაქტიკაც ადასტურებს. ლექსის აზრობრივ-ემოციური ნყობის შესაბამისად ავტორი ხშირად მიმართავს კონტრაპუნქტებს, ძირითადი მეტრული სქემიდან გადახვევებს (იხ. ჩემი, „ილიას ნატვრა და იმედი“).

თავისი მამულიშვილური მრწამსის მხატვრული ხორცშესხმისათვის ილიას საკმარისად მიაჩნდა ვერსიფიკაციის არსებული სალარო და არ უცდია მისი გამდიდრებისათვის ეზრუნა.

დავით გურამიშვილის პოეზიასთან ნათესაობის მიუხედავად, აკაკი წერეთელი წარსულის ერთ რომელსამე მიმართულებას არ გაჰყოლია. მან შეინოვა ტრადიციის ყველა მნიშვნელოვანი გამოვლინება – ხალხური ლექსით დაწყებული, გურამიშვილის ლირიკაზე გამოვლით და თვით მუხამბაზური პოეზიით დამთავრებული. აკაკიმ ერთგვარად შეაჯამა ქართული ლექსის მსვლელობა და შეძლო ამ ჯამისთვის თავისებური, აკაკისებური სახე მიეცა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ხალხური და ლიტერატურული ლექსის შეჯვარების ცდა, რაც აკაკის შემოქმედებით ლაბორატორიაში დიდი წარმატებით დაგვირგვინდა.

მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებანი: ალიტერაციები, ასონანსები, რითმები, პოეტური ენა, ლექსის მეტრი აკაკის პოეზიაში უხმაურო და უპრეტენზიო ფორმით იქცევენ ყურადღებას. კერძოდ, რითმის სფეროში აკაკიმ შუალედური პოზიცია აირჩია ბესიკისა და

რომანტიკოსების რითმას შორის. ამავე დროს, მან აღადგინა ომონიმური რითმა („აღმართ-აღმართ“), რომელიც ალ. ჭავჭავაძესთან შეწყდა.

აზრის სიცხადით, ჰანგის შერჩევით, გრძნობის სითბოთი და გამოთქმის სილბოთი აკაკის ლექსი გამორჩეულია ჩვენს პოეზიაში, ამიტომ გაითავისა იგი ხალხმა და სიმღერის ჰანგზე იქნა აწყობილი:

ჩემო თავო, ბედი არ გინერია,
ჩემო ჩანგო, ეშხით არ გიჟღერია,
ჩემო გულო, ტყბილად არ გიძგერია,
რადგან, ვხედავ, სატრფო ჩემი მტერია.

ღრმა კვალი დააჩინა ქართული ლექსის განვითარებას ვაჟა-ფშაველამ. რუსთველის შემდეგ ასეთი წარმტაცია ხატებით არავის დაუტკბია მკითხველი. სახეებით აზროვნების რთული ხელოვნება ვაჟასთვის ღვთით ნაბოძები თვისებაა და არა საგანგებო ზრუნვის შედეგი. ღრმად ჩაკვირვებული ხედვისა და ფილოსოფიური განსჯისათვის ვაჟა არ საჭიროებდა ენობრივ გართულებას.

ფშაური დიალექტის სიუხვე ვაჟას პოეზიაში მხატვრული მიზანდასახულობის პრინციპს ემსახურება. მთიელი ხალხის ყოფა-ცხოვრება, გმირები, თვით ბუნება მათი შესატყვისი ენითაა დასურათხატებული.

არც ტროპული აზროვნება ამძიმებს ვაჟას ენას. მეტაფორები, შედარებანი გამჭვირვალეა: „ნისლი ფიქრია მთებისა, იმათ კაცობის გვირგვინი“, „გალმა ჩანს ქისტის სოფელი, არწივის ბუდესავითა, საამო არის საცქერლად დიაცის უბესავითა.“ უფრო ხშირად ვაჟა საგნებსა და მოვლენებს ხატავს არა უბრალო მსგავსება-განსხვავების ნიშნით, არამედ სრულ გადატანით ფორმაში. მისი საყვარელი ხერხი პერსონიფიკაციაა: „უსულო საგნებს სული ჩაგებერე“.

ვაჟას მეტრიკა ერთფეროვანია: ძირითადად რვა მარცვლიანი დაბალი შაირით წერს, იშვიათად ხუთმარცვლიანი საზომით, გართიმვის სისტემაზე თითქმის ერთსახოვანია: ინტერვალის რითმა (ხახა), ზოგჯერ მონორითმა. სტროფიკა კი თავისებური აქვს, ხშირად უხვევს ტრადიციული კატრენიდან, ხან ექვსტაეპიან სტროფებს გვთავაზობს, ხან მრავალტაეპიანებს, ხანაც ასტროფია (სტროფული კანონების უქონლობა) ახასიათებს. მაგრამ ვაჟას მეტრიკა მდიდარია შიდა რიტმული ვარიაციებით, ხოლო რითმა მრავალფეროვანია ლექსიკურად.

ულამაზესი ფერებით შემკული, საოცარი ხილვებით განათებული, მწყობრი და ჰარმონიული, ცოცხალი და მოძრავი – ასეთია ვაჟას პოეტური სამყარო.

ვაჟას ნოვატორული პოეზია, ისევე როგორც ილიასა და აკაკის, ყურადღებას არ იქცევს ვერსიფიკაციული სიახლეებით. ისინი ვერსიფიკატორები, ახალი სალექსო ფორმების შემომტანნი არ ყოფილან, ქართული ლექსწყობის განვითარებაში ახალი სიტყვა არ უთქვამთ, ვერსიფიკაციული სიახლე კი აუცილებელია, რომ ისინი რეფორმატორებად მიგვეჩნია.

ამ ძვირფას სამებას სიცოცხლეშივე გაუჩნდნენ მიმბაძველები. იმეორებდნენ თემებსა და მოტივებს, მეტყველების სტილსა და ლექსწყობას. განსაკუთრებით აქტიური აკაკის სკოლა იყო. მას შემდეგ, რაც აკაკიმ შემოქმედების ზენიტს მიაღწია (90-იანი წლები), იგრძნობოდა, რომ მისი ლექსის ფორმამ თავისი თავი ამოწურა.

ენ. დემოკრატიული სკოლა იროდიონ ევდოშვილის მეთაურობით ილიასა და აკაკის სამოქალაქო ლირიკის გადამღერება იყო. XIX საუკუნის მიწურულიდან ქართული პოეზია ეპიგონიზმის სულმა დაიპყრო.

სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების დაძაბულობამ, რევოლუციურმა ამბოხებებმა, პოლიტიკურმა კატაკლიზმებმა წინ წამოსწია იდეური გამახვილების, პუბლიცისტური სიმკვეთრის ტენდენცია, რომლის ამეტყველება ხელოვნების ენაზე გაჭირდა. ეპოქისეული შინაარსი, მხატვრული სპეციფიკის გაუთვალისწინებლად, მექანიკურად გადადიოდა პოეზიაში, ირღვეოდა ფორმა-შინაარსის ერთიანობა, მხატვრული სიტყვა შემოქმედებით ძალას კარგავდა.

11) ბალაკტიონის სალექსო რეფორმა

XX საუკუნის 10-იან წლებამდე ქართულ ლექსს ფერისცვალება არ დასტყობია. ამ პერიოდში კი ორი პოეტური თაობის გვერდით (ერთი მხრივ, აკაკი და ვაჟა, მეორე მხრივ, იროდიონ ევდოშვილი, ნოე ჩხიკვაძე და სხვ.) ყალიბდება მესამე პოეტური თაობა – გალაკტიონის, გრიშაშვილის, აბაშელის და სხვათა შემადგენლობით.

ახალი პოეტური თაობის ჩამოყალიბება განაპირობა, ჯერ ერთი, შინაური ეპიგონიზმის დაძლევის ამოცანამ და, მეორე, ევროპასა და რუსეთში გავრცელებული ახალი ლიტერატურული მიმართულების – სიმბოლიზმის – საქართველოში შემოსვლამ.

საინტერესოა, რომ საქართველოში სიმბოლიზმის შემოსვლას ერთგვარი იმპულსი ძველი თაობის წარმომადგენელმა მისცა. 1906 წელს

ვაჟა-ფშაველამ თარგმნა ედგარ პოს „ყორანი“. შემდეგ მას მოჰყვა რუსი და ევროპელი სიმბოლისტების ლექსთა თარგმანები (ტიციან ტაბიძე).

ახალი ეტაპი ევროპულ პოეზიასთან დაახლოებისა ათიანი წლების დასაწყისი იყო, რაც, თუმცა ეფემერულად, მაგრამ მაინც, ამდროინდელ კრებულებშიც აისახა.

ზოგიერთი წიგნის სათაური უკვე მოვლენის არაპირდაპირი გაგებაა: „ოცნების კოცნა“ და „ბროლის ღიმილი“ (პროზაული მინიატურები) გრიშაშვილისა, „მზის სიცილი“ აბაშელისა. სანდრო შანშიაშვილის კრებულის სათაური „ბალი სევდისა“, მართალია, ბესიკისეული მეტაფორაა, მაგრამ იმ დროს სიახლედ აღიქმებოდა. ახალი თაობა წინარე ლიტერატურულ სკოლას, აკაკის და ე.წ. დემოკრატიულპოეზიას უპირისპირდებოდა და არასაერთოდ ადრინდელ პოეზიას. ცისფერყანწელებმა ბესიკი და ვაჟა თავიანთ წინაპრებად აღიარეს. გალაკტიონის დაფიქრება წუთისოფლის არარაობაზე ბარათაშვილისებურია. ცისფერყანწელებისგან განსხვავებით, გალაკტიონი აკაკის ქნართაც არის შთაგონებული. მას მუსიკა, სიმსუბუქე და სინატიფე ახასიათებს.

ადრინდელი პოეზია ძირითადად მაინც ტრადიციით სუნთქავს. მართალია, წინარე ლიტერატურული ეპოქა ილიას მკვლევლობით დასრულდა „წინამურში რომ მოჰკლეს ილია, მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი“, მაგრამ ვიდრე აკაკი და ვაჟა ცოცხლები არიან, მათ ფრთებქვეშ დაზრდილი ჭაბუკები ხმის ამალლებას ვერ ბედავენ. ამის მიუხედავად, გალაკტიონის პირველ წიგნში (1914 წ.) ტიციან ტაბიძემ სიმბოლიზმის ყლორტები დაინახა. „მე და ლამის“ ავტორი უკვე სიმბოლიზმისა და ევროპისკენ იხედება.

1913 წელს, როცა „მე და ლამე“ გამოქვეყნდა, იმავე წელს და იმავე ჟურნალში („ოქროს ვერძი“) დაიბეჭდა გრიგოლ რობაქიძის წერილი, რომელშიაც ვკითხულობთ: „საქართველოს რენესანსი უკვე დაიწყო“. ავტორი განიხილავს ახალი თაობის ლექსებს და არაერთი ნაკლის მიუხედავად ასკვნის, რომ ქართულ პოეზიაში განახლების, აღორძინების პროცესი დაიწყო.

მაგრამ ცხრაასიანი წლების ბოლოდან მოყოლებული ეს პროცესი მაინც თანდათანობითი, ევოლუციური იყო. ვითარება ერთბაშად შეიცვალა ათიანი წლების მეორე ნახევრის დასაწყისში.

ახალი პოეტიკის ერთბაშად დაწყების სიგნალი გახდა გალაკტიონის ლექსი „სიბერე“ – დაწერილი 1914-1915 წლების მიჯნაზე, რომლის პირველი სტრიქონია „მე მილალატეს ძველმა რითმებმა“.

თუ აქამდე ქართული ლექსის ფერისცვალების პროცესს მთელი თაობა წარმართავდა, 1915 წლიდან ამ მოძრაობას გალაკტიონ ტაბიძე ერთპიროვნულად ჩაუდგა სათავეში.

„თეატრი და ცხოვრების“ 1915 წლის პირველსავე ნომერში დაბეჭდილია გალაკტიონის ლექსი „რა სევდიან ზღაპარს ამბობს ქარი“. იგი ყურადღებას იქცევს თავისი უაღრესად მუსიკალური საზომით 4/4/2 („მუხრანული“), რომელიც შემდეგ ისე გაითავისა გალაკტიონმა, რომ მრავალი შედეგრი, მათ შორის „ატმის რტოო“ ამ სქემით დაწერა.

რუსთველისა და ბესიკის ქვეყანაში ლექსის მუსიკისადმი ყურადღების გამახვილება უცხო არ ყოფილა. ახალი თაობის არაერთ პოეტს, მათ შორის გალაკტიონს, „მუსიკის“ სათაურით ადრეც გამოუქვეყნებია ლექსები, მაგრამ პოლ ვერლენის ლოზუნგის – „მუსიკა, მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა“ პირდაპირი გადმოტანა ქართული პოეზიის ახალ, ევროპულ სივრცეში მოაზრებას ნიშნავდა.

მუსიკა ყველაფერია, „მუსიკა გვიხსნის“ ვკითხულობთ „Art poetique“-ის თავდაპირველ ვარიანტში. მუსიკის ძლევამოსილებით აღბეჭდილი ეს ლექსი შემდეგ გალაკტიონის მთელ პოეზიას დაედო საფუძვლად. 1915 წელს იწერება „ლურჯა ცხენები“, რომლის მეტრი და რითმა მას მუსიკალური ნაწარმოების სახეს აძლევს.

„Art poetique“-ს მოსდევს ლექსი „ვაგნერი“, რომელშიაც გერმანელი კომპოზიტორი რიჰარდ ვაგნერი „დისონანსების მშვენიერებად შემექმნელად“ არის მიჩნეული.

1915 წელსვე გალაკტიონი აქვეყნებს ლექსს „იაგუნდა“, რომლის მეტრი და ნაწილობრივ რითმაც დისონანსურია. ალექსანდრე აბაშელი წერდა: „დღემდე ყველასათვის წარმოუდგენელი იყო, თუ ქართულ ლექსში შესაძლებელი გახდებოდა დისონანსის შემოღება“.

„ვაგნერი“ და „იაგუნდა“ ერთი და იმავე პრობლემის (ლექსის მუსიკა) ორი განშტოება იყო. ერთი – თეორიული, მეორე – პრაქტიკული.

ამრიგად, პოლ ვერლენისა და რიჰარდ ვაგნერის მუსიკაზე ორიენტირება ქართული ლექსის ევროპულთან პირდაპირი მიმართების დასტურია.

ეს იყო ის არსებითი სიახლე, რომელიც ახალმა სალექსო რეფორმამ მოიტანა. ამავე დროს, ახალი სალექსო რეფორმის მანიშნებელი გახდა საგანთა და მოვლენათა ემპირიული სინამდვილისაგან დაშორება, თვისებათა გადატანა, მეტაფორულობა.

„ვეფხისტყაოსნისა“ და ვაჟას შემდეგ მეტაფორულობით ქართველ მკითხველს ვერ გააკვირვებ, მაგრამ, ვიმეორებ, გალაკტიონი და ახალი პოეტური თაობა უშუალოდ წინარე ლიტერატურულ ცხოვრებას უპირისპირდებოდა, მის შაბლონურ სახეებს, თუ გნებავთ, თვით გალაკტიონის პირველ წიგნს (1914 წლის კრებული).

თუ პირველ წიგნში ქარის მისამართით ნათქვამი იყო: „წუხელი ღამით ქარი დაქროდა და დიდხანს, დიდხანს არ დამეძინა“, 1915 წელს ქარი მეტაფორიზებულია – „რა სევდიან ზღაპარს ამბობს ქარი“. თუ პირველ წიგნში რეალურ სანთლებზე წერს, რომლისკენაც მეზღვაური მიისწრაფვის („სანთლები“), ლექსში „სანთელი“ (1915წ.) მთლიანად ნაშლილია რეალური სანთლის კვალი: „და დროშასავით მე მიმაქვს მალღა სანთელი, შენი სული სანთელი!“.

მთანმინდის თემას სამმა დიდმა პოეტმა მიუძღვნა ლექსი. ბარათაშვილისა და აკაკის ლექსთა სათაურები: „შემოღამება მთანმინდაზედ“ და „განთიადი“ მოვლენის პირდაპირი აღქმაა. გალაკტიონის ლექსის სათაური – „მთანმინდის მთვარე“ – კი მეტაფორულია (სხვათა შორის, ათიანი წლების პირველ ნახევარში გალაკტიონი წერს ლექსს „მთანმინდა“, რომლის ავტოგრაფში ბარათაშვილის ლექსის სათაური იყო გატანილი – „შემოღამება მთანმინდაზედ“). ამ პერიოდში გალაკტიონისთვის ნიშანდობლივია ე.წ. „შემთვრალი სიზუსტე“ (ვერლენი). კონკრეტულ შინაარსს ვერ ჩადებ „მამულის“ სტრიქონში: „გაშალა ველი ნელმა ნიაემა“.

ლექსში „პრიმიტივი“, რომელიც ილიას ეროვნული მოტივის გავლენითაა დაწერილი, ერთი სიტყვაც არაა თქმული სამშობლოზე, არც რაიმე საამისო მინიშნებაა, მაგრამ სალამურის ხსენება („ვილაც სალამურს გრძნობით ატირებს“) უკვე სამშობლოს ასოციაციას იწვევს.

„კაკლის ხე მთანმინდაზე“ ასე თავდება: „თითქოს ბერდები?! არაფერია, ათასი წლისაც არ დაბერდები“. ამ სტრიქონის ახსნას სათაური იძლევა – უბერებელი კაკლის ხე.

ასე ხდება პოეტური მეტყველების გადახალისება. იგი ეპითეტებსაც შეეხო. შავი წიგნი („ვის უნახავს შავი წიგნი“) ლურჯ წიგნად შეიცვალა: „ვით წიგნი ლურჯი და ძველისძველი“ („სროლის ხმა მთაში“).

ლურჯი ფერი ცისფერთან ერთად გალაკტიონისთვის სიმბოლური გახდა. იგი ყოველივე კარგის და მშვენიერის გამოხატულებაა: „მთვარემ ამოზიდა ლურჯი მოგონება“.

პოეტისთვის შორეული და მარად მიუწვდომელი მერი ცისფერია: „როგორც ქალწულის სახელი მერი არის ცისფერი და მწუხარება“.

სახეთა მეტაფორიზება უკიდევანოა. აი, როგორ შეიცვალა ცისფერი ივლისისფრად. ადრინდელ ვარიანტში იყო:

როდესაც მთვარე თოვლიან ალევს
ათრობს ცისფერი ყინვის თასებით
(„ალვის ხე თოვლში“).

ბოლო რედაქციაშია:

დაათრობს მთვარე თოვლიან ალევს
ივლისისფერი ყინვის თასებით.

მართალია, „ივლისისფერმა“ ალიტერაცია გააძლიერა: „თოვლიან ალევს ივლისისფერი“, მაგრამ აქ მთავარი და არსებითია მოვლენათა გაუცხოება. ცისფერი ყინვა ემპირიული სინტაგმაა. ივლისისფერი ყინვა – მოულოდნელი და უცნაური.

ეს არის სწორედ ვერლენისეული „შემთვრალი სიზუსტე“, რასაც ჩვენში დავით წერედიანმა მიაქცია ყურადღება (იხ. მისი „მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა“, „გალაკტიონოლოგია“, I, 2002 წ.).

ისევე ვერლენი და ისევე ევროპული პოეზია.

ილიასთვის რომ სიცოცხლე ეცლიათ, ევროპეიზმის მწვერვალად გალაკტიონს და ცისფერყანწელებს მიიჩნევდა. ქართული ლექსის ევროპეიზაციის გზაზე XX საუკუნის სალექსო რეფორმა გაცილებით უფრო მაღალი საფეხურია, ვიდრე ბარათაშვილის პოეზია.

ეპითეტებთან ერთად, გალაკტიონის შედარებებიც მეტაფორიზებულია:

შენს ღიმილში მწუხარების ჩქერი
მოულოდნელ სიყვარულად ვცანი,
როგორც მთვარის შუქი ალმაცერი,
როგორც სიოს უცხო მიმოხვრანი.
(„შენ ზღვის პირად“)

ორიგინალურია გალაკტიონის შედარებანი, რომლებიც კავშირების გარეშეა წარმოდგენილი:

დაიმსხვრა სადღაც იმედები და ხომალდები.

(„სიკედელი მთვარისაგან“)

შედარების ჩვეულებრივი გაგებისაგან განსხვავებით, ზოგჯერ გალაკტიონს ნაცნობიდან უცნობისკენ მიჰყავს მკითხველი: „ცა ლურჯია გუმბათივით“ („ცელი კივის“).

გალაკტიონი არ დაეთანხმა გრიგოლ რობაქიძეს: „შედარების პოეზიამ თითქმის უკვე მოჭამა თავისი დრო“. შედარებები ძალზე ხშირია გალაკტიონის პოეზიაში და ხშირად ლექსის სათაურშიც არის გატანილი („ედარებოდა შემოილს“, „ვით გრიგალის შემდეგ ტყე-ველი“). მართებულად შენიშნავდა ტიცინ ტაბიძე: „გალაკტიონის შედარებანი და მეტაფორები უბრუნებენ ქართულ მწერლობას ბრწყინვალე პერიოდს“.

ცხადია, გალაკტიონმა რობაქიძესავით კარგად იცის, რომ შედარებაზე მაღალი საფეხურია მეტაფორა. არა მზესავით თამარ, არამედ თამარ მზე, როგორც ერთ კერძო საუბარში უთქვამს გრიგოლ რობაქიძეს.

ხშირად მეტაფორა გალაკტიონს ფართო გაგებით ესმის.

მეტაფორიზებულია საერთოდ მერის მოტივი. არამინიერი ფიქრი მზის სხივივით ხელუხლებელია და მიუწვდომელი. ამავე დროს, იგი ევროპული პოეზიის გამოძახილია, განსაკუთრებით კი ბაირონის მერის მოტივისა.

გასიმბოლოებულია ატმის ყვავილების მოტივი. „თუ გადარჩი, ხომ გადარჩი, კარგი, ატმის რტოო, დაღალულო რტოო“ – იმ სისხლიან დროში სიცოცხლის გადარჩენის სიმბოლური გამოხატულებაა, ხოლო ლურჯა ცხენების დაუოკებელი ქროლვა, პოეტის შემოქმედებითი ბიოგრაფიაა, შემოქმედებითი მწვერვალისაკენ სწრაფვა.

ზემოთ ლექსის მუსიკაზე მქონდა საუბარი, რომლის რეალური საყრდენი ბგერწერასთან ერთად რითმაა. რითმების ნიაღვარი, რომელიც მოიტანა 1915 წლის ლექსებმა („ატმის ყვავილები“, „ლურჯა ცხენები“, „ის“), უცხო იყო ბესიკის შემდეგდროინდელი ქართული პოეზიისათვის. გართიმულია ყველა სარიტმო ადგილი, სტრიქონის ყველა მისაქციელი.

გახსაკუთრებით აღსახიძნავია რითმის ეფფონია, მისი კეთილ-
ხმოვანება. ამ პერიოდის ლექსებში (და, საერთოდ, პოეტის შემოქმე-
დებაში) ვერ ვიპოვით რითმის ვერც ერთ არაკეთილხმოვან ნყვილს.
საბჭოთა ეპოქისდროინდელ ლექსებშიც, როცა ცენზურამ პოეტს
აუკრძალა სიტყვათა სიმბოლიზაცია, სახეთა გასაიდუმლოება, მინიშ-
ნებებით მეტყველება, რითმის ვოკალი, როგორც არასემანტიზირე-
ბული სფერო, ხელუხლებელი დარჩა. ცალკეული ჩავარდნები: კოლხიდა
– შორიდან, ლამაზი – ხელფასი არაპოეტისეულია (იყო: ფლორიდა –
შორიდან, ემბაზი – ხელფასი).

ლექსს „კოლხიდის დაბლობზე“, რომელიც სოციალისტურ
თემატიკაზეა დაწერილი, მაღალხარისხოვანი რითმები აქვს: უტყვია
– უტყვიოდ, მეგრული – შეკრული.

1915 წლის ლექსებში მრავალი სახით ვლინდება ალიტერაცია.
ყურადღებას იქცევს ალიტერირებული სიტყვების ახლო მეზობლობა:

ახ, მეგობარო... ლოდინი ლოდის
(„ჩვენ ვხედებით ისე“),

ანდა:

და დედოფალი აღვა
ელვამ დაღუნა ცივმა.
(„სალამო“)

ეფფონიასთან ერთად ლექსის მუსიკალურობა დაფუძნებულია
რიტმზე.

გალაკტიონის „სრულიად ახალ პოეტიკას“ ამშვენებს საზომთა
მრავალფეროვნება და დახვეწილობა. პირველ წიგნში, როცა პოეტი
თავის რიტმს ეძებდა, მხოლოდ რამდენიმე საზომი და რიტმული ვა-
რიაცია გამოიკვეთა. 1914 წლის კრებული ამ მხრივ გაცილებით უფრო
ერთფეროვანია, ვიდრე „არტისტული ყვაილები“. საკმარისია ითქვას,
რომ ამ წიგნის პირველი შვიდი ლექსი შვიდი სხვადასხვა საზომითაა
დაწერილი.

1915 წლის 55 ლექსში 19 სხვადასხვა მეტრული სქემაა გამოყენე-
ბული. ამ წელს გაითავისა გალაკტიონმა უნიკალური ფორმა 5/2:

მთის გაგიჟებულ რუებს
ღვიით, ძენძით და ქვიშით
(„სალამო“).

მანამდე შვიდმარცვლიან საზომს პოეტი ძირითადად ჩვენს ხალხურსა და მნიგნობრულ პოეზიაში გავრცელებული ფორმით (4/3) მიმართავდა. ხოლო 5/2, რომლითაც 1915 წლის თარიღით დაწერილია („სალამო“, „სად დასასრული იყო“, „არსებობის გული“, „უცებ შემკრთალი ღამე“ და სხვ.), იმ დროს მნიშვნელოვანი სიახლე იყო (თუმცა მისი ძირი ატენის სიონის კედლის წარწერებშია).

ამ დროს გალაკტიონს განსაკუთრებით იზიდავს მძიმე, სამმარცვლიანი მუხლებით აწყობილი სტრიქონები. ექვსმარცვლედს (3/3), რომელიც ადრევე იყო ცნობილი ჩვენს მეტრიკაში, ჯერ ერთი მუხლი მიუმატა (3/3/3):

გაფრინდა ბავშვობის დღეები,
მინდვრები, ჭალები, ტყეები
(„ბავშვობის დღეები“)

შემდეგ მეორე (3/3/3/3):

ქარვათა მორევში დაეშვა ფარდები,
სალამო კანკალებს შიშით და რიფობით
(„ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“)

ორიგინალური რიტმი მოიტანა თორმეტმარცვლედის ლუნმარცვლიანმა მუხლებმაც:

ღამე – მარტობის მტევნით დახურული.
ფარდა – იდუმალი, სარკე – იშვიათი.
(„ფარულ ტყვილებით“)

ეს ნყობა, რომელიც 1915 წელს მხოლოდ აღნიშნული ლექსით იყო წარმოდგენილი, შემდეგ გალაკტიონისთვის დამახასიათებელი ხდება („საუბარი ედგარზე“).

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჰეტეროსილაბური საზომები, რომლებიც ადრე პოეტისთვის უცხო იყო. იგი 1915 წლიდან იღებს სათავეს და ამ ნყობით 1915 წელს ხუთი ლექსია შესრულებული, საილუსტრაციოდ, 10 და 5:

ქართული ოდის აივნის გვერდით
მე მახსოვს მუხა, –
მუხიდან ტყისკენ ბილიკი ფერდათ,
ვერხვები სწუხან.
(„ზღაპრებიდან“)

საგანგებოდ უნდა შევჩერდე თოთხმეტმარცვლედის ხუთმარცვლედთან შეფარდებაზე:

დღეს გაასვენეს შემოდგომით განვალებული
რეგიის ღერი.
მე მიყვებოდი მწუხარებას შეყვარებული
და ქარვისფერი.

(„ფოთლების ლანდი“)

ამ უნიკალური წყობის ერთადერთი ნიმუში ბესიკის „ცრემლთა მდინარეა“, რომელიც თუმცა ლექსის ავტოგრაფში მისი შესატყვისი გრაფიკით იყო ფიქსირებული, მაგრამ არც ერთ გამოცემაში არ განმეორებულა და, ჩვეულებრივ, ცხრა და ათმარცვლიანი სტრიქონების მონაცვლეობით იბეჭდებოდა.

ვეჭვობ, აღნიშნული წყობა გალაკტიონს ბესიკისგან ჰქონოდა ნამოღებული. იგი მისი ვერსიფიკაციული ძიებების შედეგია.

ასევე, მხარი უნდა დავეჭიროთ ლექს „იერის“ ავტორისეულ გრაფიკას, რომელიც რვამარცვლედის ხუთმარცვლედთან მიმართებით არის წარმოდგენილი:

დილა იყო მშენიერი,
დილა ფერადი.
მაგრამ უცებ წამოვიდა
ცაიერადი.

ამ ლექსის საზომი (4/4 და 5) გალაკტიონის პოეზიაში შემდეგ 90-მდე გაიზარდა და მთელი ქართული პოეზიის ერთგვარი მსაზღვრელი გახდა.

ამრიგად, გალაკტიონის 1915 წლის ლექსების სტილისტიკა და ვერსიფიკაცია სიახლით სუნთქავს.

ამას უნდა დაემატოს ახალი მოტივები, რომლებიც გალაკტიონმა ამ წელს შემოიტანა ქართულ პოეზიაში: ატმის ყვავილების მოტივი, მერის მოტივი, ლურჯა ცხენების მოტივი.

შემდეგ და შემდეგ თითოეული ამ მოტივთაგანი რამდენიმე ლექსით გამდიდრდა და არა მხოლოდ გალაკტიონის, საერთოდ მთელი ქართული პოეზიის მნიშვნელოვან მოტივებად იქცა.

არაფერს ვიტყვი ლურჯა ცხენების მოტივზე, რომელიც არა მხოლოდ ორიგინალურია, არამედ განსაკუთრებით ძლიერი და შთამბეჭდავი. მას პოეტი მრავალ ლექსში უბრუნდება და, კერძოდ, მასზეა

აგებული პროექტის ერთი უპირველესი შედეგური „ეფემერა“ („ცხენთა შეჯიბრებაზე“).

გამოვყოფ მხოლოდ მერის მოტივს (სიყვარულის მოტივი). ამ თემაზე პროექტს არაერთი ლექსი აქვს დაწერილი და მერის სახეზე მთელი სიცოცხლის განმავლობაში მას თან სდევდა.

ასეთი მღელვარე გრძნობით, ნაზი და ფაქიზი განცდებით, სისპეტაკით და კდემამოსილებით რუსთველის შემდეგ ქალსა და სიყვარულზე არავის უმღერია.

მერის სახე ნესტანის სახის შემდეგ სამუდამოდ დამკვიდრდა ქართულ პოეზიაში.

1915 წელს გალაკტიონის მიერ შექმნილი ლირიკული შედეგები: „ლურჯა ცხენები“, „მთანმინდის მთვარე“, „ატმის ყვავილები“, „მერი“, „აკაკი ლანდი“, „ი.ა.“ და სხვა ქმნიდნენ საფუძველს, რომ ამ სიახლეს ქართულ პოეზიაში რეფორმის სახე მიეღო.

ამავე დროს, არ შეიძლება გალაკტიონი მოვწყვიტოთ იმდროინდელ ქართულ პოეზიას. მას მხარს უმშვენივრდნენ ტ. ტაბიძე, ვ. გაფრინდაშვილი, წინა თაობიდან – ი. გრიშაშვილი და ა. აბაშელი. ისინი ერთ მთლიან ფრონტს ქმნიან ეპიგონიზმის ჩიხიდან ქართული ლექსის გამოსაყვანად და მსოფლიო სარბიელზე მის გასატანად.

1914 წლის კრებულის გამოსვლის შემდეგ იოსებ გრიშაშვილის ლექსსაც სიახლე დაეცყო. ერთ ლიტერატურულ საღამოზე მის მიერ წაკითხულმა ლექსებმა: „ზღაპარი გამაკში“ და „ხელთათმანის ღილი“ მსმენელი აღტაცებაში მოიყვანა. თუ იქამდე ი. გრიშაშვილი უპირატესად რიტმული ხვეულებით იქცევდა ყურადღებას, ახლა ამას ენის ხატოვანებაც დაემატა.

მართალია, რუსთველისა და ვაჟას შემდეგ ცრემლის ღილად წარმოსახვა ახალი არ არის, მაგრამ ლექსში „ხელთათმანის ღილი“ იგი, თითქოსდა, პირველყოფილი სილამაზით სუნთქავს:

მაგრამ უცებ თვალებიდან ჩამომემტვრა ცრემლი ნყვილად,
ჩამომემტვრა ხელთათმანზე, დათამაშდა, დაირბინა
და შეება ცრემლი ღილად და მონახა ცრემლმა ბინა.

1915 წელი იოსებ გრიშაშვილის პოეზიაში მხატვრული აზროვნების თავისებურებით აღინიშნება. უცნაურია პროექტის „ლოგოკა“, მისი „არგუმენტები“:

მე ხომ გრილის ენითა მღერას არ ვარ ჩვეული,
მე ხომ ლექსის სენითა მუდამა ვარ ავადა...
მამ რატომ მილალატა, რად გამცვალა სხვაზედა?
(„ბარათებიდან: შენს მდადეს“)

იოსებ გრიშაშვილის „ლექსის შექმნის დროს“ („მე ვქმნი და მე ვსპობ, მოგკლავ, ალგადგენ“) პოეზიის ისეთ ძლევამოსილებაზე მიუთითებს, როგორც ტიცინან ტაბიძის „ლექსი მენყერი“ („ლექსს მე ვუნოდებ მოვარდნილ მენყერს, რომ გაგიტანს და ცოცხლად დაგმარხავს“).

რიტმი ლექსისა „ზღაპარი გამაკში“ ჰამაკივით ლალი, მოძრავი და ელასტიურია.

გარდატეხა ეტყობა ალექსანდრე აბაშელის პოეტიკასაც. ნერილში „პოეტიკას“ ავტორი საკუთარ პოეტიკაზეც ზრუნავს. ევროპულ ლექსთან სიახლოვე, უპირველეს ყოვლისა, იმით გამომჟღავნდა, რომ ევროპული მყარი სალექსო ფორმებით წერს (სონეტი, ტრიოლეტი) და ამ მხრივ საინტერესო ექსპერიმენტებსაც მიმართავს. ლექსი „ცისარტყელა“ ნახევარსონეტია, ცისარტყელას შვიდი ფერის ანალოგიით შვიდსტრიქონიანია: „მზის სტრიქონი შუქმრავალი, შვიდსტრიქონად დანერილი“.

ალექსანდრე აბაშელს ეკუთვნის ერთ-ერთი პირველი ქართული ტრიოლეტი („მწუხრის ფსალმუნი“), რომელშიც ბოლომდეა დაცული ტრიოლეტის ყველა ნიშან-თვისება.

„ზამბახის ფოთლებს“ ქვესათაურად აქვს „ქსოვილი“. ბოლო სტროფი-კატრენი თითო ტაეპებად არის დანაწილებული წინა ოთხ სტროფში და შავით აწყობილი ტაეპები თითოეული სტროფისა ბოლო სტროფს ქმნის.

ალექსანდრე აბაშელი რითმის ხელოვანია. ამ დროს მის ლექსში მუსიკალური დატვირთვა რითმაზე გადავიდა. და, საერთოდ, 1915 წელს ალექსანდრე აბაშელი კიდევ უფრო ხვეწს თავის ხელოვნებას.

ქართული ლექსის განახლებაში თავიანთი სიტყვა თქვეს ცისფერყანწლებმა. ეს, უწინარეს ყოვლისა, გრიგოლ რობაქიძეს შეეხება, რომელსაც ცისფერყანწლები თავიანთ ბელადად თვლიდნენ.

სიმბოლიზმის შემოტანა საქართველოში გრიგოლ რობაქიძის სახელთანაა დაკავშირებული. ამან ჯერ გამოხატულება პოვა მის ლექ-

ციებში ქართული მწერლობისა და ახალი ხელოვნების პრობლემებზე, შემდეგ – ლიტერატურულ-თეორიულ წერილებში: „ბარათები“, „აკაკის ქნარი“ და სხვ. საკუთრივ პოეზიის სფეროში გრიგოლ რობაქიძე უფრო გვიან იწყებს მოღვაწეობას და მისი პირველივე ლექსები სიმბოლიზმის სულითაა გაჟღერებული. განსაკუთრებული ღვაწლი მიუძღვის გრიგოლ რობაქიძეს სონეტის კანონიკური ფორმის შემუშავებასა და დამკვიდრებაში.

1915 წელი მნიშვნელოვანი თარიღია ცისფერყანწელთა ლიდერების შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. მართალია, იგი საწყისი პერიოდია მათი პოეტური ნოვაციებისა, მაგრამ პირდაპირ სიმბოლისტურ პოეტიკაზეა გათვლილი. ტიცციან ტაბიძე და პაოლო იაშვილი ამ დროს უკვე იცნობდნენ დასავლეთევროპულსა და რუსულ სიმბოლიზმს, თეორიულად ნაზიარები არიან მას. პაოლო იაშვილი პარიზის ხელოვანთა წრეში ტრიალებს, ტიცციან ტაბიძე მოსკოვის უნივერსიტეტში სწავლობს და მზად არიან, ქართული ლექსის ევროპული საკენ მობრუნების საქმეში თავიანთი სიტყვა თქვან. ტიცციან ტაბიძის ავტობიოგრაფიაში ვკითხულობთ: „ჩემი დამოკიდებულება რუსულ და ფრანგულ სიმბოლიზმთან არაკრიტიკული იყო“. ეს დასტურდება პოეტის კრიტიკული წერილებითა და მხატვრული შემოქმედებით.

ალსანიშნავია ლექსი „მასკარადში“. უცხოელებს ეროვნულ ცეკვას აჩვენებენ. ზურნის ჰანგი გამოძახილია წარსულის, რომელიც მოკვდავან კვდება: „წარსული მოკვდა... მომავალის ღიაა კარი“. ეს მომავალი გაევროპიელებული დარბაზია. გრძნობა, რომელიც პოეტს დაუფლებია, ტკბილია, მაგრამ უხილავი, გაუცნობიერებელი. საგრძნობია უცხოური-სადმი ლტოლვა. იწყება ბესიკის ბაღში ბოდლერის ყვავილების რგვა.

ტიცციან ტაბიძის იმდროინდელ ლექსებში პირველად იჩინა თავი მოვლენათა ტრაგიკულმა განცდამ, რომელიც შემდეგ მისთვის ასე დამახასიათებელი ხდება. „მე ყაჩაღებმა მომკლეს არაგვზე“, თითქოსდა, 1937 წლის წინასწარმეტყველებაა. „თეთრი სიზმარი“ ტირილია საქართველოზე – „დღესაც საკუთარს მივდევთ ჩვენ კუბოს“, ანდა: „სად დავასვენებთ, სად დავანყობთ ძვლებს“. 1915 წლიდან იღებს სათავეს ქალდეას ციკლი – საქართველოს ეროვნული წარსულის სიმბოლური წარმოსახვა.

ახალი და განსხვავებულია 1915 წლის ლექსთა პოეტიკაც. „სიშორის ორმოს ავავსებთ სევდით“, არა მხოლოდ ძლიერი პოეტური

სახეა, არამედ იმდროისათვის – ტიპიური. ჩნდება უცხო სახელები, უცხო ავტორები. ისტორიის მტკვერნაყრილი გმირები („პრინცი მაგოგი“). გაუცნაურდა ეპითეტები – მოვლენათა მხატვრული დახასიათება: შავი ქარი, შავი თოვლი, თეთრი სიზმარი. ეს ეპითეტები იგივე მეტაფორებია, მაგრამ ჯერ კიდევ არ ჩანს შეგნებული გაბუნდოვანება, რაც შემდეგ ცისფერყანწელებისთვის ნიშანდობლივი გახდა.

არაკანონიკურია სინტაქსიც, წინადადების წყობაც, რაც გრამატიკულ შეცდომებამდეც კი მიდის: „მადონავ, სატრფოვ, გკოცნი დალალებს“, „დაუნყებს ტირილს განვლილ ცხოვრებას“. ამას ენობრივი ლაფსუსებით ვერ ავხსნით. ეს არის შეგნებული განრიდება კანონიკური მეტყველებისაგან. ამაზე თავადაც წერდნენ 30-იან წლებში, ფორმალისმის წინააღმდეგ პარტიული ლაშქრობის დროს („რისთვის ვიგონებთ წარსულ შეცდომებს“).

დამახასიათებელია საგანგებო ზრუნვა სწორხაზოვანი რიტმის, მუსიკალური რითმისა და დაშაქრული მელოდიების დაძლევისათვის.

შეიძლება არ დავეთანხმოთ გრიგოლ რობაქიძეს, რომელიც ბესიკის ტკბილხმოვან რითმებზე მსჯელობას თავს არიდებს – ეს ტიცციანის საქმეაო. თვით ტიცციანის რითმები: ფიქრებს-ქიმერებს, დახვეულს-შორეულს 1915 წლის ლექსებიდან და შემდეგაც: ბოლო-სამშობლო ანტიბესიკურია. ამ მხრივ ცისფერყანწელთა და, საერთოდ, ახალი თაობის პოეტთა შორის ტიცციანი ყველაზე უფრო შორდება ეროვნულ ტრადიციებს და უახლოვდება ევროპულ ლექსს. ამიტომ იყო, რომ დისკუსიაში რითმის თაობაზე, რომელიც ცოტა მოგვიანებით გაიმართა და ერთ-ერთი მოთავე ცისფერყანწელი ვალერიან გაფრინდა-შვილი იყო, ტიცციანს საერთოდ არ მიუღია მონაწილეობა.

ენკლიტიკა 4+1 ტაეპის ბოლოს, რაც რიტმს თავისებურ იერს აძლევს და ადრინდელ პოეზიაში იშვიათი იყო: „ჩამრჩენია გულს“ (ილია), გალაკტიონთან ერთად ტიცციანისთვის ხშირი მოვლენაა („სად დავანყობთ ძვლებს“) და აღიქმება, როგორც ლექსის რიტმში შეგნებული ჩარევა.

არც გააზრებული ალიტერაციებია უცხო. თუ „მიმქრალ ქალდეას“ ჩვეულებრივია, ორტაეპედში ტირიფისა და ტირილის შეხვედრა საგანგებო ძიების შთაბეჭდილებას ტოვებს:

როს შეუშფოთებს ტირიფს შტოს ქარი,
დაუნყებს ტირილს განვლილ ცხოვრებას.

(„მგოსნის სონეტი“)

ის მცირე პოეტური პროდუქცია, რაც 1915 წელს შექმნეს ტიცციან ტაბიძემ და პაოლო იაშვილმა, უთუოდ საყურადღებოა. აშკარად იგრძნობა, რომ ორივე პოეტი ყოველმხრივ მომნიჭებულია, ემსახუროს ახალ ხელოვნებას.

რითმის სფეროში პაოლო უფრო საყურადღებოა, ვიდრე ტიცციანი. „ფანტაზიაში“ სტროფებს ორ-ორი სამმაგი შიდა რითმა აქვს.

ყველა პოეტიკური მონაცემით იწყება „ბროლში თქმული სიტყვების“ ხანა.

ვალერიან გაფრინდაშვილისადმი მიძღვნილ სონეტში აღწერილია ცისფერყანწელთა სამოქმედო ასპარეზზე გამოსვლა. მინიშნებულია განახლების კონკრეტულ გზაზეც (მალარმე). პაოლო იაშვილმა ქართულ პოეზიაში პირველად ახსენა მალარმეს სახელი და საგანგებო ზრუნვით შემოსა იგი:

ოცნებით ვცხოვრობ, ოცნებაში შენი ძმა ვარ მე,
გაგიყებულ ფიქრს ოქროს სიტყვით ხიბლავს მალარმე.

რითმის სამსიტყვიანი თანაცალი „ძმა ვარ მე“ მთელი მგზნებარებით წარმოაჩენს მალარმეს სახელს.

პაოლო იაშვილი ალექსანდრე აბაშელთან ერთად ქმნის პირველ ტრიოლეტებს („ქორწილი“), სონეტებს.

ქართული სონეტის ისტორიაში გამორჩეულია „სონეტი ელლის“.

1915 წელს მოხდა პაოლო იაშვილის გარდასახვა ელენე დარიანად, რაც ორიგინალური და ერთადერთია ქართულ პოეზიაში.

მარგალიტები მოვიხივე ყელზე სამწყება,
მარგალიტები, იაგუნდები...
არ შემიძლია შენი სახის გადავიწყება!
არ დაბრუნდები?

(„ძახილი“)

საინტერესო ტრიადაც – ტურები-მთვარე, მთვარე-სიკვდილი, ტურები-სიკვდილი – დარიანისეული ლექსებიდანაა.

პაოლო იაშვილის რითმა ყველა კუთხით ახალი რითმის დონეზეა. ტანსაცმელები-სხვა სასმელები („ქორწილი“), ლანდი-დააგვიანდა, დანტე-ანდამატი იაშვილი-საშველი პოეტის მომავალი კონსონანსების წინამორბედა.

ცისფერყანწელთა შორის პაოლო იაშვილი ყველაზე უფრო გამოირჩევა მეტრული სიახლეებით.

ზემოთ მოტანილი ლექსი „ძახილი“ სამსაზომიანია. ჰეტეროსილა-ბური „გათავდა ნადიმი“ სტროფი სამმარცვლიანი მუხლებითაა შესრულებული, ხოლო ორტაეპედის ბოლო მუხლი მარცვალნაკლულია (3/3/3/3 და 3/3/3/2):

გათავდა ნადიმი, სად არის მხლებელი!
ცხენები მზად არის? თავადო, გელით.

გაზეთ „მეგობარში“, რომელიც „ცისფერი ყანების“ წინამორბედაა, იწყებს ლექსების ბეჭდვას ვალერიან გაფრინდაშვილი. აქ მისი ორი ლექსი გამოქვეყნდა: „ქალწულს მტრედისფერში“ და „ზამთარი“. პირველი სონეტია. თავისთავად ის ფაქტი, რომ პოეტის შემოქმედებითი დებიუტი სონეტია, უკვე იმის სასარგებლოდ მეტყველებს, რომ ავტორი იმთავითვე პოეზიის ევროპულ გზას ირჩევს.

„ქალწულს მტრედისფერში“ სატრფიალო ლექსია. მაგრამ პოეტი ლექსს უძღვნის არა რეალურ ქალს, არამედ ჩვენებას, რაც დამახასიათებელია მოდერნისტული პოეზიისათვის.

ლექსის რთული სახეობრივი აზროვნება („გაულიმე ჩემს ტანჯულ წამებს“, „დამათოვე სინაზის თოვლი“, „გაიშალე ჩემს ფიქრებში სპეტაკ ნარგიზად“) და გაუცხოებული ლექსიკა აშკარად მიუთითებს, რომ დაძლეულია ეპიგონთა მეტყველების შტამში. შედარება – „ხარ იდუმალი და კეკლუცი, ვით ნიამორი“, ყურადღებას იქცევს სიტყვა ნიამორის აქცენტირებით. იგი ცისფერყანნელთა ნაკრძალის მშვენიერებაა. შემდეგ ჟურნალის სახელწოდებადაც გამოიყენეს: „მეოცნებე ნიამორები“. რითმაც ნიამორი - შორი ახალგაზრდა პოეტებს ძმებივით გაუზიარებიათ. თუ ეს რითმა თავისი ლექსიკით იქცევს ყურადღებას, სამარადისოდ ნარგიზად – ეფფონიით. ორივე ახალი ტიპის რითმაა.

მაგრამ ამ ლექსში საგრძნობია მეტისმეტი ერთგულება სიმბოლიზმისადმი: უცნაური თქმები, თვითმიზნად ქცეული მეტაფორები, ხელოვნური გამოთქმები, რაც სათაურშივე ვლინდება. ამას ვერ ვიტყვით მეორე ლექსზე, რომელიც ნათელი, ბუნებრივი შედარებით იწყება – „ზამთარი – იანვრის გედი“:

ჩვენ რომ გვეძინა, იგი მოფრინდა
სასიხარულო იანვრის გედი.

გარკვეულ ღირსებათა მიუხედავად, ეს ლექსები მაინც გაუნაფავი კალმის ნაყოფია.

დაახლოებით იგივე ითქმის ტიცციან ტაბიძისა და პაოლო იაშვილის ამ წლის ლექსებზე. თუმცა ისინი აშკარად უპირისპირდებიან ეპიგონურ სკოლას, მაგრამ მეორე უკიდურესობაში ვარდებიან, სიმბოლიზმის ეპიგონური საფრთხის წინაშე დგანან. ჭეშმარიტი პოეზიის სიმალლეს ცისფერყანწელებმა უფრო გვიან მიაღწიეს – 10-იანი წლების ბოლოდან ოციანი წლების ბოლომდე. გიორგი ლეონიძის „ოლე“ 1929 წელს დაიწერა. 1915 წელს კი მათ ლექსებს ჯერ არა აქვთ დამდგარი ღვინის ძალა და არომატი. ეს წელი ისეთივე საწყისი ეტაპია ცისფერყანწელებისათვის, როგორც გალაკტიონის, გრიშაშვილის და აბაშელისათვის 1911-1913 წლები იყო.

ამრიგად, 1915 წლის სალექსო რეფორმაში, რომლის სულისჩამდგმელი გალაკტიონი იყო, ნაკლებად, მაგრამ მაინც სხვა პოეტური ძალებიც მონაწილეობენ, ერთის მხრივ, გრიშაშვილი და აბაშელი, მეორეს მხრივ, მეოთხე თაობის წარმომადგენლები: ტიცციან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, ვალერიან გაფრინდაშვილი.

მთავარი მაინც გალაკტიონის ფიგურაა. ამ პერიოდში შექმნა მან „ლურჯა ცხენები“, „მთანმინდის მთვარე“, „ვაგნერი“, „მერი“, „ატმის ყვავილები“, „აკაკის ლანდი“, „შერიგება“, „მამული“, „ელვარე და ლომფერი“, „ი.ა.“, რასაც პოეტის თანამოკალმენი მსგავსსა და ტოლფასოვანს ვერაფერს უპირისპირებენ. 1915 წელი სალექსო რეფორმის თარიღია.

ეს რომ გარდატეხის თარიღია, იქიდანაც ჩანს, რომ ამის შემდეგ ლიტერატურულ სარბიელზე გამოსული პოეტები: კოლაუ ნადირაძე და თვით გრიგოლ რობაქიძე, აკაკის სკოლის გაუვლელად, პირდაპირ სიმბოლიზმისაკენ იღებენ კურსს.

1915 წლის სალექსო რეფორმამ აკაკის სკოლა მთლიანად გააუქმა და ეს ფორმაცია მათთვის უკვე აღარ არსებობს.

რეფორმის გატარებას ხელი შეუწყო ობიექტურმა პირობებმაც. ერთი ამათგანი პირველი მსოფლიო ომი იყო. წმინდა იდეოლოგიური ხასიათის მოვლენები უფრო მოგვიანებით ახდენდნენ ზემოქმედებას ლიტერატურის განვითარებაზე. დროა საჭირო იმისათვის, რომ იდეა ადამიანთა ყოფაში შეიჭრას, ფსიქიკაში ჩაჯდეს, რათა ლიტერატურულ ფაქტად იქცეს. ამ თვალსაზრისით ომი უფრო სწრაფად მოქმედი ძალაა. იგი ერთბაშად ხალხის, ქვეყნის ყოფნა-არყოფნის საკითხს სვამს. ამიტომ ლიტერატურულ ცხოვრებაზეც სწრაფ რეაგირებას ახდენს. ომების ეპოქა ყოველთვის საზღვრად ედებოდა ქვეყნების არა მხოლოდ პოლიტიკურ-ეკონომიკურ, არამედ კულტურულ განვითარებას.

ლიტერატურის ისტორიაში იგი ყოველთვის გარდატეხის ეპოქად იყო მიჩნეული. 1914 წლის ომამაც ხელი შეუწყო კულტურულ ფასეულობათა გაცვლას. საქართველოში ევროპული ლიტერატურის სიახლეთა გადმონერგვა, რომელიც მდორედ მიმდინარეობდა, 1914-1915 წლებში ერთბაშად დაჩქარდა და გაძლიერდა.

„როგორც არ უნდა გათავდეს ომი, – წერდა ტიცციან ტაბიძე 1915 წელს, – წინა აზიაში ევროპა შემოაღებს კარებს“ და საჭიროა მზადყოფნა იმისათვის, რომ ევროპული კულტურა, ტონის მიმცემი მსოფლიო კულტურისათვის, უცხოოდ არ მოეჩვენოს ქართველ კაცს. უნდა ვისარგებლოთ ევროპული პოეზიის მიღწევებით, რამაც ბიძგი უნდა მისცეს ქართულ ლექსს მის წიაღში მთვლემარე რესურსების ასამოძრავებლად.

ასეც მოხდა. ევროპული სიმბოლიზმი გალაკტიონმა ეროვნულ ნიადაგზე დაამყნო, ქართული პოეზიის სულს დაუკავშირა. რეფორმა ქართულ ლექსში ნაციონალური ღირსების შენარჩუნების ნიშნით მიმდინარეობდა. უცხოურისადმი მორჩილების ერთეული გამოვლინებანი, ეპიგონობის ცალკეული წარმონაქმნები ქართული ლექსის სხეულს არ შეზრდია. 10-იანი წლების რეფორმიდან ქართული ლექსი გამოვიდა როგორც ესთეტიკურად ამაღლებული, გასაპეტაკებულ-გაჯანსაღებული ეროვნული ფენომენი.

უცხოურ პოეტურ სამყაროსთან ურთიერთობას მნიშვნელოვანი ზეგავლენა არ მოუხდენია ქართული ლექსის ბუნებაზე. ტონურობის ელემენტების გაძლიერებას ლექსის ეროვნული ხერხემალი არ გაუმრუდებია.

რეფორმის შემდეგ წელში გამართული ქართული ლექსი კვლავ აღმავალი ტემპით მიემართება. იწერება გალაკტიონის „თოვლი“, „ჭიანურები“, „ათოვდა ზამთრის ბალებს“, „საუბარი ედგარზე“, „ატმის რტოო“, ეფემერები. განსაკუთრებით აქტიურდებიან ცისფერყანწლეუბი, მაგრამ მათი ყვავილობის ხანა, როგორც ითქვა, უფრო მოგვიანო თარიღებშია საძიებელი.

სალექსო რეფორმის თარიღი და ხასიათი ზუსტად განსაზღვრეს ახალი თაობის პოეტებმა: გალაკტიონმა და გრიშაშვილმა. 1920 წელს, როცა რეფორმა კარგა ხნის გატარებულია, გალაკტიონი წერს ლექსს „წინამურში რომ მოჰკლეს ილია“. წინარე ლიტერატურულ ეპოქას, რომელიც 60-იანი წლებიდან იღებს სათავეს, იგი სრულიად მართებულად ილია ჭავჭავაძის სახელთან აკავშირებს და დიდ ეპოქას უწოდებს:

„მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი“. დაიწყო ახალი, რომელიც ჯერ ბურუსითაა მოცული: „დადგა ცხრაას რვა, ახალი ლანდი ჩემთვის სიზმრებში უცნობია ჯერ“. შემდეგ მოვიდა მთელი ხანა წიგნისა „Crane aux fleurs“.

1908 წელი, 900-იანი წლების ბოლო, მართლაც, ლექსის ფერისცვალების დასაწყისია, ხოლო 1915-1919 წლები – „არტისტული ყვავილების ხანა“ – სალექსო რეფორმის დასასრული, რომლის თავსა და ბოლოში გალაკტიონის ტიტანური ფიგურა დგას.

იმავე 1920 წელს იოსებ გრიშაშვილი სალექსო რეფორმის მიზეზებს ეძებს: „თუმც აკაკი ბევერს ჩხუბობდა, დაობდა, /მაგრამ მაინც ძველი სიტყვა დაობდა./ დავილალეთ ძველი დროშის დაცვითა, /ერთფერობამ გულის კოვზი დაცვითა („მაჯამა“).

„ძველი დროშა“ სამოციანელთა თაობაა, „ერთფერობა“ – ეპიგონიზმი.

ძველ ლიტერატურულ ეპოქას ყაველი გაუვიდა. ხალხის იდეალებისათვის ბრძოლამ პრაგმატიზმის ხასიათი მიიღო. ლიტერატურა ქვეყნისა და ხალხის სამსახურში იქნა ჩაყენებული, რასაც დიდი ეროვნული მნიშვნელობა ჰქონდა. მაგრამ ლიტერატურას თავისი შინაგანი კანონზომიერებანი აქვს, რაც არ მიჰყვება პოლიტიკურ ცხოვრებას და ვერც ახდენს მასზე სასურველ ზემოქმედებას. საზოგადოებაში მომნიფდა ლიტერატურისათვის სხვა თვალთ შეხედვის აუცილებლობა, რათა მას თავდაპირველი გაგება დაბრუნებოდა: არა პრაგმატული მიზნებისათვის განკუთვნილი ხელოვნება, არამედ ხელოვნება თავისთავად, როგორც მეორე სინამდვილე, რომელიც პირველზე უფრო ძლიერი და ამალღებულია.

გაზეთ „მეგობარში“ (1916 წ. იანვარი) გრიშაშვილის ლექსებზე დაწერილ ერთ ნარკვევას ასეთი ეპიგრაფი აქვს: „ხელოვნება თავისუფალია, როგორც ნიაფი ჩემს სამშობლოში, თუ მიანდობთ მას ქვეყნის სამსახურს“.

ახალი სალექსო რეფორმა სწორედ თავისუფალი ხელოვნების იდეით სუნთქავს. ხელოვნება და, კერძოდ, პოეზია არ არის მიტმასნილი ცხოვრებას, არ არის მისი ზედნაშენი.

ამ გაგებას წინ რომ არ აღდგომოდა კომუნისტური რეჟიმი, ქართული პოეზია დღეს უფრო აყვავებული იქნებოდა. და თუ XX საუკუნეში მაღალი პოეზია მაინც შეიქმნა, ისევე ძველი თაობის პოეტთა და ჯიუტ ახალგაზრდა ავტორთა ნყალობით, რომლებიც პარტიულ დიქტატს არ ემორჩილებოდნენ.

ლექსის თეორია

I. რიტმული სტრუქტურა

ტერმინისათვის რიტმი

ტერმინი რიტმი ბერძნულიდან მომდინარეობს (rhythmos-თანაზომიერება). ევროპულ ენებში, რომელთაც „თ“ასო აქვს, იგი გადავიდა როგორც რითმი (ინგლისური, გერმანული), ხოლო რომელთაც თ ასო არა აქვს (ფრანგული, რუსული, ესპანური) – როგორც რიტმი.

ქართულში რითმი უნდა გვექონოდა (შდრ. მედიცინაში – არითმია), მაგრამ, ჯერ ერთი, ჩვენს ენაში რიტმი უშუალოდ ბერძნულიდან კი არ გადმოსულა, არამედ რუსულის გზით შემოვიდა. მეორეც, ქართულ პოეტიკაში გვაქვს ტერმინი რითმა, ასევე რუსულიდან შემოსული (იხ. „რითმის გენეზისი“), ხოლო რითმი და რითმა ერთმანეთის გვერდით ვერ იარსებებს (ნათესაობით, მოქმედებით, ვითარებით ბრუნვებში ერთი და იგივე იქნება).

ამიტომ დარჩა „რიტმი“.

1) რიტმის ცნებისათვის

რიტმი ფართო ცნებაა, დამახასიათებელი ბუნების არაერთი მოვლენისათვის. იგი ეწოდება თანაზომიერი ერთეულების კანონზომიერ განმეორებას.

მეტყველებაში, მუსიკაში, ლიტერატურაში, კერძოდ, პოეზიაში ეს ერთეულები ბგერებია.

ამდენად, პოეზიაში რიტმი თანაზომიერი ბგერითი ერთეულების კანონზომიერი განმეორებაა. რიტმი პროზასაც აქვს და პროზის რიტმი უფრო რთულია, ვიდრე პოეზიისა. მაგრამ პოეზიაში, ლექსში რიტმს მკაცრად ორგანიზებული სახე აქვს.

ლექსწყობის სხვადასხვა სისტემაში რიტმის მანარმოებელი ხანგრძლივი და მოკლე მარცვლებია (მეტრულში), ხან მახვილიანი და უმახ-

ვილო (სილაბურ-ტონურში), ხან კი მხოლოდ მარცვლები (სილაბურში), ან მხოლოდ მახვილები (ტონურში).

ლექსის რიტმი არ არის განმეორებათა მარტივი ჰარმონია. იგი რთული ფენომენია. სხვადასხვა შინაარსის მქონე ბგერითი ერთეულები (სიტყვები) მეორდებიან.

ამიტომ უნოდა ანდრეი ბელიმ თავის წიგნს „რიტმი, როგორც დიალექტიკა“ (1929 წ.).

იური ლოტმანის განმარტებით, ლექსის რიტმი არის სხვადასხვა ელემენტების განმეორება ერთი და იმავე პოზიციიდან, რათა გვიჩვენოს მსგავსება განსხვავებულში, ანდა: ლექსის რიტმი არის ერთი და იმავე ელემენტების განმეორება სხვადასხვა პოზიციიდან, რათა გვიჩვენოს ერთისა და იმავეს განსხვავებული ხასიათი (77).

2) მარცვალი და მახვილი

ლექსის ბუნება ენის ბუნებითაა განსაზღვრული. ამიტომ ლექსის რიტმში მარცვლისა და მახვილის განსაზღვრისას ჯერ უნდა ვიცოდეთ, რა ფუნქციის მატარებელია მარცვალი და მახვილი თვით ენაში.

ქართულ ენაში მარცვალი ძალზე მდიდრული და მრავალფეროვანია. იგი 30-ზე მეტ სხვადასხვა კომბინაციას შეიცავს, იმისდა მიხედვით, თუ რა პოზიციაშია ხმოვანი თანხმოვანთან: წინ უსწრებს მას, უკან მოსდევს თუ თანხმოვანთა შორისაა მოთავსებული. გვაქვს ერთბგერიანი მარცვალიც (მხოლოდ ხმოვანი) და ათბგერიანიც (გვფრცქენის). ქართულისათვის საერთოდ ნიშანდობლივია მარცვალში (და სიტყვაში) თანხმოვანთა თავმოყრა.

ამასთან შედარებით, ქართული სიტყვათმახვილის კომბინაციები ძალზე შეზღუდულია. მაგალითად, სამმარცვლიან მეტრულ სიდიდეს მახვილის მიხედვით მხოლოდ ოთხი ვარიაცია აქვს: სამშობლო, მე ნელა, ნახვალ და, კლდე, ღრეს, კლდე, მაშინ როცა სამმარცვლიანი სიდიდის მახვილთა კონფიგურაცია რუსულ ენაში არის 8, ხოლო ინგლისურში – 19 (129, 39-41).

ქართულ მახვილზე დიდძალი ლიტერატურა არსებობს. არ იქნა გაზიარებული მოსე ჯანაშვილის აზრი, რომ ქართულ სიტყვაში მახვილიან და უმახვილო მარცვლებს შორის სხვაობა თითქმის არ არის:

„დასაკვეთის თანაბრობა უფრო ეპრიანება ქართულ ენასო“. საკმარისია, სიტყვაში მამული, წერს სერგი გორგაძე, ხელოვნურად გავამკვეთოთ თითოეული მარცვლის მახვილი (მამული, მამული, მამული), რომ დავრწმუნდეთ პირველი მარცვლის მახვილიანობაში (36, 11).

მახვილზე საუბრის დროს რამდენიმე გარემოებას უნდა მიექცეს ყურადღება: 1) რომელ მარცვალზე მოუდის სიტყვას მახვილი, 2) უძრავია იგი თუ მოძრავი, 3) დინამიკურია თუ ტონური, 4) სუსტია თუ ძლიერი, 5) აქვს თუ არა ფონოლოგიური დატვირთვა.

პირველ საკითხთან დაკავშირებით აზრთა სხვადასხვაობაა. მეცნიერთა უმეტესობა იმ აზრისაა, რომ ქართულში სიტყვას მახვილი მოუდის ბოლოდან მესამე მარცვალზე (გიორგი ახვლედიანი, აკაკი განერელია და სხვ.). აქედან შეიქმნა ე.წ. მეორე პეონის თეორია, რომელიც დეკლამაციაშიც გადავიდა:

გაგრძდება თუ არა
კარალეთის დღეები.

ნიკო მარი თვლის, რომ სამმარცვლიან სიტყვას მახვილი შეიძლება ექნეს თავშიც და შუაშიც.

შემდეგ იზოლდა თევდორაძემ ექსპერიმენტული მონაცემებით დაამტკიცა, რომ ქართულ სიტყვას, რა სიგრძისაც არ უნდა იყოს, მახვილი თავში ეცემა (მასწავლებელი), თუმცა აქვს თანამახვილებიც: მრავალმარცვლიანებს – ბოლოდან მესამე მარცვალზე (მასწავლებელი, ხოლო ოთხმარცვლიანებს – ბოლოდან მეორე მარცვალზე: წამოვიდა (56, 23).

გალაკტიონ ტაბიძეც თავის ჩანაწერებში წინააღმდეგია მრავალმარცვლიან სიტყვაში მესამე მარცვლის გამახვილიანებისა (104, 162).

მეცნიერები მახვილის უძრავობასაც უჭერენ მხარს (ან ბოლოდან მესამე მარცვალზე, ან თავში).

განსხვავებული აზრისაა აკაკი განერელია. იგი ფიქრობს, რომ ქართული მახვილი არ არის თავისუფალი, მაგრამ მოძრავია, სიტყვის ზრდასთან ერთად მოძრაობს.

დინამიკურია ქართული მახვილი თუ ტონური? გიორგი ახვლედიანისა და არნოლდ ჩიქობავას აზრით – დინამიკურია, მაგრამ სუსტ-დინამიკური. შოთა გაფრინდაშვილი და გიორგი როგავა მიუთითებენ ერთზეც და მეორეზეც: სიტყვის სხვადასხვა ადგილას დინამიკური და ტონური მახვილების არსებობაზე.

სხვაგვარად სვამს საკითხს სერგი ჟღენტი: ქართულში გადამწყვეტია არა ცალკეული სიტყვების, არამედ ფრაზის მახვილი, რომელიც ტონურ-დინამიკურია. არნოლდ ჩიქობავაც მხარს უჭერს ფრაზის მახვილს, რომელსაც სიტყვათმახვილთან შედარებით მეტი ხვედრითი წონა აქვს.

მიუთითებენ, აგრეთვე, სამახვილო კომპლექსებზე (რიტმიკულ ჯგუფებზე), რომლებიც ერთი მახვილით ერთიანდებიან (ნიკო მარი, სერგი გორგაძე).

თუ ლექსის ბუნება ენის ბუნებიდან მომდინარეობს, მაშინ თავის-თავად ცხადია, ამ ტიპის მახვილს ტერფის შექმნა არ ძალუძს. ტერფი კი სილაბურ-ტონურ ლექსწყობაში მახვილზეა დამოკიდებული (მახვილიან და უმახვილო მარცვლებზე).

ჩვენი ლექსის უძველესი ქართველი მკვლევარნი (მამუკა ბარათაშვილი, იოანე ბატონიშვილი, თეიმურაზ ბაგრატიონი) მახვილს და ტერფს არ იცნობენ.

მახვილის (და ტერფის) ცნება ქართულ მეტრიკაში ქართულის არმცოდნე პირებმა ევგენი ბოლხოვიტინოვმა და ნიკოლოზ გულაკმა შემოიტანეს.

ქართველთაგან პირველმა კოტე დოდაშვილმა დააკისრა მახვილს მნიშვნელოვანი ფუნქცია. მიუთითა ტერფოვანებაზეც.

სუსტი და ფიქსირებული მახვილი ქართულ ლექსში თავისი ბუნებრივი სახითაა შესული.

მოსაზრება, თითქოს, იგი გადაადგილდება რიტმული იმპულსის წყალობით („შავი ცხენი სანდა:ვითა ჰყვა ლომ:სან და ვითა გმირსა“), ექსპერიმენტმა არ დაადასტურა (150, 20-21), ისევე როგორც ბესიკურ საზომში ორ სიტყვად წარმოდგენილი შუა ოთხმარცვლიანი მუხლი მეორე პეონს კი არ ქმნის („ფიქრი ჩემი“), არამედ ბუნებრივი მახვილებით იკითხება („ფიქრი ჩემი“).

გიორგი ნერეთელი კატეგორიულად აცხადებს: „პოეტური ნაწარმოების კითხვის დროს სიტყვები უნდა წავიკითხოთ ისე, როგორც ეს ჩვეულებრივია და ნორმალური ქართულისთვის, ბუნებრივი მახვილებით“ (129, 49).

არ შეიძლება გაზიარებული იქნეს არც პანტელეიმონ ბერაძის აზრი: „ქართული ლექსის მახვილი მოძრავია იმ რიტმული ვითარების მიხედვით, რომელიც სიტყვას, როგორც სალექსო მასალას, აქვს და-

კისრებული გარკვეულ სიტუაციაში. ამის შესაბამისად მახვილი იქნება ყოველთვის ტერფის დასაწყისში. სულ ერთია, სად შეუსწრებს ეს დასაწყისი სიტყვას – თავში, შუაში თუ ბოლოში“ (23, 20).

როგორც მიუთითებენ, შესაძლებელია აქცენტური ენების გარემოცვამ გააძლიეროს ქართული ენის სუსტდინამიკური მახვილი, რამაც ლექსის რიტმზეც იქონიოს ზეგავლენა, მაგრამ ეს იქნება ძალდატანება ენისა და ლექსის ბუნებაზე.

თავისთავად ცხადია, ფონოლოგიურ ღირებულებას მოკლებულ, ფიქსირებულ, სუსტ მახვილს არ შეუძლია ლექსის რიტმის რეგულირება. ამ როლს ქართულ ლექსში ასრულებს მარცვალთა გარკვეული რაოდენობით შედგენილი მუხლები და ცეზურები.

3) მუხლი

მუხლის ცნება ქართულ ლექსმცოდნეობაში მამუკა ბარათაშვილმა შემოიტანა და, არაბულ-სპარსული პოეტიკის კვალობაზე, იგი სიტყვებით გადმოსცა: „მისი პირველი მუხლი და სამი სხვა ტოლ-ტოლნი არიან. მიჯნურობა/მიჯნურობა/მიჯნურობა/მიჯნურობა“, წერს იგი მაღალრუსთველურთან დაკავშირებით (10, 10).

მუხლის ცნებას მიმართავენ იოანე ბატონიშვილი, ლუკა ისარლიშვილი, გრიგოლ ყიფშიძე, მელიტონ კელენჯერიძე, სერგი გორგაძე და შემდეგი დროის ავტორები. გიორგი წერეთელი გვთავაზობს მუხლის იდენტურ ტერმინს – სეგმენტს.

მარცვალთა გარკვეული რაოდენობისაგან შედგენილი მუხლები შეიძლება იყოს ორმარცვლიანი, სამმარცვლიანი, ოთხმარცვლიანი, ხუთმარცვლიანი და რიგ შემთხვევებში – ერთმარცვლიანიც კი.

ორ- და სამმარცვლიანი მუხლები (იყო არაბეთს) იმდენად მარტივია და ჩვეულებრივი, რომ საგანგებო განხილვას არ საჭიროებს.

სხვაა ოთხმარცვლიანი მუხლი. იგი უფრო რთულია და მრავალფეროვანი. ოთხი მარცვალი საკმარისი ხდება მისი სრული ავტონომიურობისათვის.

შინაგანი ნყობის მიხედვით, ოთხმარცვლიანი მუხლი მთლიანია და დაუყოფელი. სუსტი, დამატებითი მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზე (უშენოსა) მის მონოლითურობას ვერ არღვევს. მონოლი-

თურია ორსიტყვიანი ოთხმარცვლიანი მუხლებიც (2+2, 1+3, 3+1). თუმცა პროსოდია მკვეთრად იცვლება იმის მიხედვით, ერთმარცვლიანი სიტყვა წინ უსწრებს სამმარცვლიანს თუ ბოლოში ერთვის, მასთან სინტაქსურ კავშირშია თუ – არა.

ოთხმარცვლიანი მუხლი ქართულ ლექსნყობაში არ უდრის სილაბურ-ტონური ლექსნყობის მეორე პეონურ ტერფს, რომელიც ბოლოდან მესამე მარცვალზე ერთ მახვილს საჭიროებს. ეს არ დაადასტურა „ვეფხისტყაოსნის“ 184-ე სტროფის მესამე ტაეპზე ჩატარებულმა ექსპერიმენტმა. ოთხმარცვლიან რიტმულ ერთეულს „არ უნახავს“ ერთი მახვილი აქვს თავში, ხოლო „არ რამინს და“ სამ მახვილს საჭიროებს, ბოლოდან პირველ, მესამე და მეოთხე მარცვლებზე (150, 21). ერთმარცვლიანი სიტყვა, რომელსაც საერთოდ მახვილი არა აქვს, სიტყვათა კონტექსტში ხშირად მახვილიანია.

აკაკის ლექსში „სალამური“ ოთხმარცვლიანი მუხლები სამ და ერთმარცვლიანი სიტყვებითაა შედგენილი და ყველა ერთმარცვლიანი სიტყვა მახვილიანია – „ხმატკბილო და“, „გვაგონებ ჩვენ“, „ბრძოლისა ველს“ – იმის მიხედვით, ერთმარცვლიანი სიტყვა სინტაქსურ კავშირშია თუ არა წინ მდგომ სიტყვასთან. ეს კანონი მეტი სიმკაცრით მოქმედებს, როცა ერთმარცვლიანი სიტყვა ოთხმარცვლიანს ერთვის, მაგრამ ამაზე – შემდეგ.

ოთხმარცვლიანი მუხლი გართმევის დროსაც არ ნანევრდება: ვეგებები-ვეკედები(გალაკტიონი), ტანო-ტატანო-გულნამტანო (ბესიკი).

ახლა ვნახოთ ოთხმარცვლიანი სიტყვის მიმართება ერთმარცვლიანთან. საოცრად დიდი სხვაობაა 1+4-სა და 4+1-ს შორის.

გიორგი ლეონიძის სტრიქონში „ეს ყვაილები მე დავაგროვე“ ერთმარცვლიანი სიტყვები პირდაპირ ერწყმიან ოთხმარცვლიანს. მცირე სხვაობა შეინიშნება სინტაქსურად შეთანხმებულ („ეს ყვაილები“) და შეუთანხმებელ („მე დავაგროვე“) წყვილებს შორის.

„ვეფხისტყაოსნის“ რითმის ცალები: დარაჯებითა-არ აჯებითა, თითქმის, ერთნაირ პროსოდიულ ერთეულს ქმნიან. ვერც კი ვგრძნობთ, რომ ერთი ერთსიტყვიანია, მეორე – ორსიტყვიანი.

მაგრამ ოთხმარცვლიანს მობმული ერთმარცვლიანი სიტყვა, ყოველგვარი გამონაკლისის გარეშე, დამოუკიდებელ მუხლს ქმნის: „ჩამრჩენია გულს“ (ილია), „ილულება მზე, იძარცვება ტყე“ (გალაკტიონი). ოთხმარცვლიანი მუხლი სრულ დამოუკიდებლობას ინარჩუნ-

ნებს. სხვა ვითარებაა მუხლის ბოლოში მოთავსებულ რა ნაწილაკთან – რუსული ყХОМЯ-ს ქართული კალკი: „მიდიოდა რა“.

გალაკტიონის სტრიქონი – „რა ამოდრავებს კიპარისის ტანს“ – კარგი ნიმუშია იმისა, რომ ნათლად დაეინახოთ: 1+4 და 4+1 განსხვავებული ოდენობები. „რა ამოდრავებს“ ერთი განუყოფელი მუხლია, „კიპარისის ტანს“ კი ორ მუხლად ნაწილდება, ისევე როგორც სტრიქონები: „გაულ-ვიძია სებასტიან ბახს“ (ტიციან ტაბიძე) და „დასძინებია ალერსიან ბაღს“ (გალაკტიონი).

4+1 იმდენად განსხვავებულია ხუთმარცვლიანი მუხლის სხვა ვარიანტებიდან, რომ იგი დამოუკიდებელ საზომად აღიქმება (იხ. „მეტრული რეპერტუარი“).

თავისებურ რიტმულ სურათს ქმნის ორმარცვლიანებს შორის მოქცეული ოთხმარცვლიანი მუხლი (2/4/2), რაც ხალხური ლექსის-თვისაა დამახასიათებელი:

ერთი გავარდნილი კაცი

ტყეში ეფარება ხესა.

(„არსენას ლექსი“)

იგი არ გვხვდება კლასიკურ პოეზიაში. ერთადერთი შემთხვევა „ვეფხისტყაოსანში“: „მით ვართ ცრემლისაცა დენით“ (206) ტექსტის დაუდგენლობის შედეგია (140, 159-160).

„ვეფხისტყაოსნის“ მწყობრი რიტმული დინება: „კარვის კალთა ჩახლართული“, „მიკვირს, რად ხარ ეკლიანი“ ვერ მოითმენდა ამგვარ გადახვევას: კარვის ჩახლართული კალთა, მიკვირს, ეკლიანი რად ხარ. იგი არც თეიმურაზ I-ის პოეზიაში გვხვდება, არჩილთან მხოლოდ ორიოდ ნიმუში ვნახე, ბესიკთან – ერთი.

ამავე დროს, 2/4/2 ხშირია ხალხურ „ვეფხისტყაოსანში“: „ხელი აიფარა პირსა“, „დანა არ უხსნიდა კბილსა“.

ეს რიტმული შეფარდება სწორედ ხალხურიდან უნდა იყოს გადასული გურამიშვილის პოეზიაში, სადაც იგი ძალზე ხშირია: „თავსა დაგვახვივა რეტი“, „რაც რამ სიკარკაცე აქო“, „უკან მოგადვენებს ხვალ ავს“.

ამ დროს ოთხმარცვლიანი მუხლი მთლიანად იზოლირებულია ორმარცვლიანებისაგან: ორმარცვლედ იდამოუკიდებელ მუხლად აღიქმება. თუ ერთ, ორ და სამმარცვლიან მუხლებთან მიმართებაში

იგი ხშირად ერწყმის მათ, ამ შემთხვევაში – არა. ამიტომ იყო, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ შეფარდება 2/4/2-ის უქონლობის გამო გიორგი წერეთელმა ორმარცვლიანი მუხლი გამოორიცხა პოემის მუდმივი მეტრული სიდიდეებიდან (129, 27).

4/4-ისაგან განსხვავებით, 2/4/2 სასაუბრო ინტონაციისკენ იხრება. მოკლე მუხლიდან გრძელზე გადასვლა და ისევ მოკლეზე დაბრუნება უხდება ლექსის რიტმს. თანამედროვე პოეტები მას ხშირად მიმართავენ.

ოთარ ჭელიძის მთელი რიგი ლექსები და პოემების ცალკეული პასაჟები თავიდან ბოლომდე ამ რიტმზეა აწყობილი:

ნარბის შეუხრელად, წყნარად
ვდგავარ გაშვებული ხელით,
სველი შტოებიდან ნამლად
წვეთის ჩამოვარდნას ველი.

2/4/2 4/4 –ის ვარიაციაა და გალაკტიონმა იგი სწორედ მაღალ შაირში ჩართო მესამე ტაეპად, რითაც სტროფს სასიამოვნო რიტმული რხევადობა მიეცა:

იქით ნუში, აქეთ ნუში,
დახეთქილი ბროწეული,
ისევ / ალუჩების / ბუში
და ატმების ძონეული.

ლექსში „ფიქრები სამშობლოზე“ ამ გადახვევას პოეტმა კომპოზიციური ფუნქცია დააკისრა, შინაარსის გამახვილების მიზნით გამოიყენა. ორი სამყაროს დაპირისპირების დროს კონტრასტი რომ უფრო მძაფრი გამხდარიყო, ერთის დახასიათებას, რომელიც 4/4-ის სქემით წარმოებს („შრება ძველი ჭაობები“), უეცრად 2/4/2-ის წყობით მეორე ენაცვლება: „აქ კი / უღონობა / ვრცელი“.

ორმარცვლედთან მიმართებაში ოთხმარცვლიანი მუხლი არასდროს არ იხლიჩება. გაუმართლებელია ასეთი სქემა:

ანგელოზს ეჭირა გრძელი + პერ:გამენტი,
მწუხარე თვალებით მიწას + დაპ:ყურებდა.

(გალაკტიონი)

რაც ოთხმარცვლიანი მუხლის მთლიანობაზე ითქვა, კიდევ მეტი დამაჯერებლობით შეიძლება გავავრცელოთ ხუთმარცვლიანზე. მუხლი გრძელდება, მაშასადამე, უფრო თავისთავადი ხდება.

სიტყვათა ვერავითარი კონტაქტი ვერ დაშლის „ვეფხისტყაოსნის“ ხუთმარცვლიან მუხლებს: მოსახვეჭელსა, გაედინების, გასისხლმდინარდა. დაკანონებულად უნდა მივიჩნიოთ, რომ დაბალრუსთველურში სამ- და ხუთმარცვლიანი მუხლების კომბინაცია გვაქვს: „დაჰყრიან ოქროს ქვიშასა“ (გიორგი ლეონიძე) და არა სამ, ორ და სამმარცვლიანებისა (ე.წ. „პირიქო-დაქტილებისა“, ან „ქორე-დაქტილებისა“). სხვადასხვაგვარია მიმართება ერთ და ოთხმარცვლიანთა შორის, რის შესახებაც უკვე მქონდა საუბარი. ოთხმარცვლიანთა წინ მდებარე ერთმარცვლიანი სიტყვები უმეტესწილად შეერწყმის ოთხმარცვლიანებს და ხუთმარცვლიან მუხლებს ქმნის („რა საოცარი“), ბოლოს დართული კი, თითქმის, ყოველთვის თავისთავადობას ინარჩუნებს („უბოლოოდ შორს“).

რა (არ) ნაწილაკები ხუთმარცვლიანი სიტყვების თავშიც კი არ აღიქმება დამოუკიდებლად და ექვსმარცვლიან რიტმულ ერთეულს ქმნის. ასეა „ვეფხისტყაოსანში“: „ყოლა არ-სიადვილისა“, „დადვა, არ-დასანავისა“. მაგრამ თუ ხუთმარცვლიანის წინა სიტყვა ნაწილაკი არ არის, იგი ხუთმარცვლიანს კი არ შეერწყმის, არამედ წინამდგომ ერთ და ორმარცვლიანებს: „რა ვით ვინ მოგანონოსა, „შეზღვა ხამს შეუზღველისა“.

საერთოდ, ექვსმარცვლიანი მუხლი, როგორც ასეთი, არ არსებობს. ღია მიჯნის წყალობით, რაც გიორგი წერეთელმა შემოიტანა ქართულ მეტრიკაში, იგი ხან ერთ და ხუთმარცვლიანად ნაწიერდება: „ჩვენნი სა(+)-ხარაჯონია“, ხან – ორ და ოთხმარცვლიანად: „ცამცა გაი(+)-დარ-ბაზესა“.

ერთმარცვლიანი მუხლი, ერთი შეხედვით, ნონსენსია. ქართულში ერთმარცვლიან სიტყვას მახვილი არა აქვს და იგი, ჩვეულებრივ, ერწყმის მეზობელ სიტყვებს. მაგრამ როგორც ზემოთ ვნახეთ, ზოგჯერ იგი დამოუკიდებელ მეტრულ სიდიდედ აღიქმება. გალაკტიონის სტრიქონში: „იმგვარივე ცა, იმგვარივე ხე“ სიტყვები „ცა“ და „ხე“ განკერძოებულად დგანან და მუხლებს ქმნიან.

ამ ლექსის ანალოგიურია გალაკტიონისავე „იმ ვარდისფერ ატმებს“ და „ვისმენ დანატრულ ხმას“. იმ განსხვავებით, რომ ორსავე ლექსში ყველა რითმა ერთმარცვლიანია და გრძელ, სამ-ოთხმარცვლიან სიტყვებს მოსდევს.

საინტერესოა, რომ ამ ბოლო ლექსის სტრიქონში – „შორს, უბოლოოდ შორს“ – მეორე „შორს“ არანაკლებ მკვეთრი და თავისთავადია, ვიდრე პირველი, რომელიც მძიმითაა გამოყოფილი.

სტრიქონის ბოლო, კადანსი, რიტმულად ყველაზე უფრო მგრძობი-
არე ადგილია და ყველაზე ხელსაყრელი ერთმარცვლიანი სიტყვის
მუხლად გამოყოფისათვის.

ერთმარცვლიანი მუხლები, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ოთხ-
და ხუთმარცვლიან სიტყვებს მოსდევენ, ლექსის რიტმს სასიამოვნო
რხვეადობას აძლევენ, რადგან გრძელიდან მოკლეზე უეცარი გადასვ-
ლა ხდება. გალაკტიონის ერთმარცვლიანი რითმებიც, რომელთა რიცხ-
ვი ქართული ერთმარცვლიანი რითმის მერთალ ფონზე კოლოსალურია
(550-ზე მეტი), იმიტომაცაა მიმზიდველი, რომ უმეტესად გრძელი,
მრავალმარცვლიანი სიტყვებიდანაა მოსხლეტილი.

მუხლედების თეორიას მრავალი კუთხე და ასპექტი აქვს. ჩვეულებ-
რივად დიდ მუხლს მოსდევს მისივე ტოლი ან მასზე უფრო პატარა მუხ-
ლი: 5+5, 5+4, 5+3 და ა.შ. ამაზე საუბარია აპოლონ სილაგაძის ნიგნში
„ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ“ (1987).

მუხლების პირუკუ დალაგება, მეტრობის მიხედვით, როგორც, მა-
გალითად, 3+4 ან იამბიკოს 5+7, ქართული რიტმიკისათვის არაბუნებ-
რივად და შეუფერებლად არის მიჩნეული.

ამას მე ძირითადი და ინვერსიული ფორმები დავარქვი (138, 59).
ნიმუშად მოტანილი მქონდა „ლურჯა ცხენები“: „როგორც ნისლის
ნაძქერი“ (4/3) და „არ ჩანდა შენაპირი“ (3/4).

ჩემი აზრით, ინვერსიული ფორმები ისევე ორგანულია ქართუ-
ლისათვის, როგორც – ძირითადი ფორმები.

4) ცეზურა

მუხლებად დაყოფილი სტრიქონი ცეზურების მეშვეობით ერთიან-
დება; მისი შემკვრელი ცეზურაა, ისევე როგორც – გამყოფი. ასეა
ქართულ ლექსში და ყველგან, სადაც კი ცეზურას ვერსიფიკაციული
ღირებულება აქვს.

ცეზურა ლათინური სიტყვაა (caesura – გაყოფა, გაჭრა) და იგი
იმთავითვე მოჰყვება მეტრულად ორგანიზებულ ლექსს.

მაგრამ ლექსწყობის სხვადასხვა სისტემაში მას სხვადასხვაგვარი
როლი აქვს დაკისრებული.

ანტიკური ლექსის საზომში, დაქტილური ჰეგზამეტრი, ერთმანეთი-
საგან განასხვავებენ ოთხ ცეზურას, რომლებიც ხშირად კვეთენ ტერ-

ფებს, მაგრამ ყველა შემთხვევაში სიტყვათგასაყარს ემთხვევიან. სიტყვის საზღვარი ხელშეუხებელია (21, 45-49). ფრანგულ კლასიკურ ლექსში (XII ს.) ცეზურა სტრიქონშიდა პაუზას ენოდება. იგი სტრიქონის სინტაქსური წყობითაა განპირობებული. სტრიქონი ცეზურით ორ თანაბარ ნაწილად იყოფა, შემდეგ მას კიდევ გაუჩნდა ორი ცეზურა ნახევარტაქების შიგნით. (3+3 / 3+3), რაც რომანტიკულმა ლექსმა შეცვალა. რომანტიკოსებმა თორმეტმარცვლელი გაათავისებურეს. სტრიქონშია ცეზურა გააუქმეს და გამყოფი პაუზები მეოთხე და მერვე მარცვლის შემდეგ გადაიტანეს (4+4+4).

ფრანგულში ცეზურა დაკავშირებულია რიტმულ მახვილთან. ცეზურის წინ ჩვეულებრივად მახვილია. ფრანგულ ალექსანდრიულს თავდაპირველად ორი მახვილი ჰქონდა – მეექვსე და მეთორმეტე მარცვლებზე. რომანტიკული ლექსი სამი მახვილითაა ცნობილი – მეოთხე, მერვე და მეთორმეტე მარცვლებზე.

ფრანგული ლექსის საზომების, კერძოდ, თორმეტმარცვლელის განვითარების ისტორია არსებითად ცეზურათა შესუსტება-გაძლიერების ისტორიაა. როცა სინტაქსი სტრიქონის შიგნით პაუზის დასმის საშუალებას იძლეოდა, ცეზურა შესუსტდებოდა, მის ადგილას უბრალო ჭრილი რჩებოდა.

ცეზურის შესუსტება, რაც სინტაქსური პაუზის უქონლობით იყო გამოწვეული, ფრანგი პოეტების პროტესტს იწვევდა. რონსარმა ცეზურაშესუსტებული ალექსანდრიული ლექსი პროზას შეადარა. ბუალომ დააკანონა კიდევც პაუზით განპირობებული ცეზურა.

სპეციალურ ლიტერატურაში ცეზურა სილაბური ლექსწყობის ანალიზის დროს არის განხილული, როგორც სილაბურ ლექსში „რიტმის ერთადერთი მაორგანიზებელი საწყისი“.

მორის გრამონის ტრაქტატში ფრანგული ვერსიფიკაციის შესახებ ცეზურაზე საუბარი ადრევე იწყება („მარცვალთა თვლის“ შემდეგ: ცეზურა, კვეთა, ანჟამბემანი) და თითქმის მთელი ტრაქტატის მანძილზე არ წყდება.

საგანგებო ადგილი აქვს დათმობილი ცეზურას ლ. შჩერბას „ფრანგული ვერსიფიკაციის ძირითად პრინციპებში“.

რუსული მეტრიკის კურსებსა და სახელმძღვანელოებში (ჟირმუნსკი, ტომაშევსკი, ხოლშეენიკოვი და სხვ.) ცეზურა მხოლოდ რუსული ლექსის სილაბურ პერიოდთან დაკავშირებით არის განხილული.

რა ვითარებაა ქართულ პოეტიკაში?

ცეზურის ნიშნებს აქა-იქ ძველ ქართულ ხელნაწერებში ვხვდებით (ეფრემ მცირე). სრულიად გარკვეული ვითარებაა სულხან-საბა ორბელიანის მიერ თარგმნილ „ქილილა და დამანას“ ავტოგრაფში.

თხზულების პროზაული ტექსტისაგან განსხვავებით, ლექსებში ნერტილი და ორწერტილი დასმულია არა იქ, სადაც ამას წინადადების სინტაქსური წყობა მოითხოვს, არამედ მუხლებისა და ნახევარტაეპების ბოლოს.

თავდაპირველად, ავტოგრაფში ორწერტილი ტაეპთა ურთიერთგამყოფი ნიშანი იყო, ხოლო ნერტილი – ნახევარტაეპთა ურთიერთგამყოფი. შემდეგ და შემდეგ ორწერტილი სტრიქონთა შუაშიც გადმოდის, ნახევარტაეპთა ურთიერთგამყოფი ხდება, ხოლო ნერტილი ნახევარტაეპთა შიგნით, როგორც სალექსო ფორმების ურთიერთგამყოფი. დაახლოებით მე-80 გვერდიდან (რაც თხზულების მეოთხედზე ნაკლებს შეადგენს) ეს მოვლენა საბოლოოდ რეგულირდება.

ამრიგად, „ქილილა და დამანას“ საბასეული რედაქციის ავტოგრაფში ორწერტილი (:) ცეზურის აღმნიშვნელია, სტრიქონს ყოფს შუაზე, ხოლო ნერტილი (.) – მცირე ცეზურის აღმნიშვნელი – ნახევარტაეპებს ყოფს ნაწილებად:

ეგეთს კაცსა. მოერიდე: მანუნარსა. არა დაშნსა.

ვინ ცეცხლს ახლო მიუჯდება: შეწუხდება. ვერ ივაშნსა.

თუ აქამდე სულხან-საბა ორბელიანს ვიცნობდით, როგორც ვერსიფიკატორს, რომელმაც არაერთი ახალი სალექსო ფორმით გაამდიდრა ქართული მეტრიკა, ცეზურისა და მცირე ცეზურის ნიშანთა გამოყენებით, ცეზურაზე მინიშნებით იგი, ასე ვთქვათ, ლექსის თეორეტიკოსის როლშიც გამოდის.

ეს მინიშნება უკვე საკმარისი გახდა მამუკა ბარათაშვილისათვის, რომ თავის ტრაქტატში ცეზურისთვის დიდმნიშვნელოვანი ფუნქცია დაეკისრებინა.

სტრიქონის გაყოფა, გაჭრა („საცა ესენი გაიჭრების, ყველას გაყოფილს ნახავთ“) იგივე ცეზურაა.

საბას კვალობაზე, ზოგჯერ მამუკაც განასხვავებს ცეზურასა და მცირე ცეზურას. კერძოდ, საბას „უცხო“ „ჭამნიკის“ ავტოგრაფში ამგვარი სქემითაა წარმოდგენილი:

კარგ ქალს / ვინ ღირსა, ზე მოარჩენს / ჭირსა.

შვეული დახრილი ხაზი (/) მცირე ცეზურის აღმნიშვნელია, ხოლო ასო ჭ – ცეზურისა. ასევეა უფრო გრძელ საზომებშიც – თოთხმეტმარცვლედში, თექვსმეტმარცვლედსა და ოცმარცვლედში. ერთ თექვსმეტმარცვლიან საზომში ცეზურის ნიშნები დიფერენცირებულია: სამკუთხოვანი სამწერტილი (:) სტრიქონის შუაშია დასმული, ხოლო ორწერტილები (:)- აქეთ-იქით:

პატარა ქალო: თინაო.: რას გადამიდევ: ნინაო.

უეჭველია, რომ აქ ცეზურისა და მცირე ცეზურის გამოყენების შემთხვევა გვაქვს.

ცეზურა მამუკასთვის არ არის სალექსო სტრუქტურის რიგითი ელემენტი. იგი ვერსიფიკაციული ღერძია. ავტორის აზრით, თუ დამწყებ მელექსეს ეცოდინება „რამთონათ ლექსი გაიყოფა“, ე.ი., სტრიქონს რა და რა ადგილას მოუდის ცეზურა, მას უკვე „ლექსის თქმა“ შეეძლება. „ჭაშნიკის“ მიხედვით, სწორედ სალექსო მუხლი და ცეზურა ქმნიან ლექსის ხმას (სალექსო ფორმას), რომლის პოვნა მელექსის უპირველეს ამოცანას შეადგენს.

ცეზურას ქართული ლექსის აუცილებელ ელემენტად მიიჩნევს „კალმასობის“ ავტორი იოანე ბატონიშვილი.

ქართული ლექსის გვართა დახასიათების დროს იოანე ბატონიშვილი მიუთითებს „სტრიქონის განყოფაზე“ მძიმით ან ორწერტილით. თითოეულ საზომში მარცვალთა ოდენობის ჩვენებას უშუალოდ მოსდევს „სტრიქონის განყოფაზე“ საუბარი. „ესე არს თითო სტრიქონი თითოს მძიმით განყოფილი“ – ნათქვამია შენყობილის შესახებ და ნიმუშად მოტანილია საბას შენყობილი:

ღმრთის მინდობა სჯობს ყოველსა

ვაჭრობა-მუშაკობასა (109, 33).

იოანე ბატონიშვილი სტრიქონს ზოგჯერ ორი მძიმით სამ-სამ ნაწილად ყოფს. კერძოდ, ოცმარცვლიანი საზომების უმეტესობა შიდარიტმების ბოლოებთანაა გაყოფილი:

კაცს ვისმე ბრჭობას, მჰსჯავრისა ბრჭობას, აძლევდენ,

იყო ცრემლისა მღვრელად.

„ტაეპის გაყოფა“ ქართული ლექსისათვის აუცილებლად მიაჩნია თეიმურაზ ბაგრატიონსაც. ნაშრომში „გვარნი ანუ საზომი ქართულისა ენისა სტიხთა“ ვკითხულობთ: „თითოეული ტაეპი ამათი იყოფების

საშუალ თანასწორ ერთურთისა“. ლაპარაკია ცეზურით შუა გაყოფილ თოთხმეტმარცვლედზე. მოტანილია სათანადო ნიმუშიც. თოთხმეტმარცვლედის მეორე სახეობას, ბესიკური წყობის თოთხმეტმარცვლედს (5/4/5) თეიმურაზი სამ ნაწილად ყოფს: „დასაწყისიდან პირველს მძიმემდის ხუთი მარცვალი ექმნება ტაეპს. პირველს მძიმედან მეორეს მძიმემდის ოთხი მარცვალი ექმნება და მეორეს მძიმედან ბოლომდის (რომელ არს დასასრული ტაეპისა) ხუთი მარცვალი ექმნება.“

„ლექსის განყოფაზე“ მიუთითებს დავით ჩუბინაშვილი თავის „მოკლე ქართულ გრამატიკაში“. მისი აზრით, ჩახრუხაულის ან ფისტიკაურის „თითოეული ლექსი განიყოფების ოთხად“, ხოლო შაირისა – ორად. გაყოფის ნიშნად გამოყენებულია ორი დახრილი ხაზი (//). ადრე გამოყენებული ჰქონდა წერტილ-მძიმე.

ქართულ ლექსმცოდნეებს შორის პირველად კოტე დოდაშვილმა ახსენა ტერმინი „ცეზურა“ (იხ. „კოტე დოდაშვილი“).

ყველაზე ვრცლად ცეზურის საკითხი განხილულია კირიონისა და გრ. ყიფშიძის „სიტყვიერების თეორიაში“, რომელიც 1898 წელს გამოქვეყნდა.

ავტორები მიუთითებენ, რომ ლექსის კითხვის დროს სტრიქონთა შიგნით საჭიროა შესვენება. „ამით ლექსი უფრო სასიამოვნო მოსასმენია, მეტს კეთილზმოვანებას იძენს“. ასეთ შესვენებას ლექსში ცეზურა ეწოდება (109, 160).

„სიტყვიერების თეორიაში“ საზომები, სალექსო ფორმები დახასიათებულია ორი ნიშნის მიხედვით – რამდენ მარცვლიანია და სად ან რამდენ ნაწილად ყოფს ცეზურა სტრიქონს.

„სიტყვიერების თეორიის“ მეორე გამოცემის (1908) წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: „ცეზურის სხვადასხვაობაზეა დამოკიდებული სხვადასხვაგვარი ჰარმონია ქართული ლექსისა“.

სახელმძღვანელოში ცეზურით მეტისმეტი გატაცებაც შეინიშნება. ლექსის სახეობა შერეული ასეა განმარტებული: „თუ ლექსში ცეზურა ირევა და ხან ერთია, ხან ორი, ამისთანა ლექსს ეწოდება შერეული“. ნიმუშებად დასახელებულია დ. გურამიშვილის „ქაცვია მწყემსი“ და გრ. ორბელიანის „სადღეგრძელო“ (109, 162).

ცეზურების არევა „ქაცვია მწყემსსა“ და „სადღეგრძელოში“ იმის შედეგია, რომ პირველი არათანაბარმარცვლიანი საზომითაა დანერილი, ხოლო მეორე – სხვადასხვა საზომთა მონაცვლეობით. ტერმინი შერეული აქ არაფერ შუაშია.

„სიტყვიერების თეორიის“ მესამე გამოცემაში (1920 წ.) ცეზურაზე უკვე აღარაფერი არ წერია. მის ნაცვლად შემოტანილია მუხლის ცნება. ყველგან, სადაც ადრე ცეზურა იყო ნახსენები, ახლა წერია მუხლი. საგანგებოდ შედგენილ ცხრილში, სადაც, წინა ორი გამოცემის მიხედვით, ცალკე გრაფად იყო გამოყოფილი „ცეზურა და მისი კომბინაციები“, ახლა გვაქვს „მუხლთა კომბინაციები“.

ეს შეცვლა ს. გორგაძის „ქართული ნყობილსიტყვაობის“ გავლენის შედეგია.

როგორც ჩანს, გრიგოლ ყიფშიძემ გაიზიარა ს. გორგაძის მუხლედების თეორია. თუმცა „წინა გამოცემებთან განსხვავებით ზოგიერთ ლექსს დამატებით დასმული აქვს ცეზურის ნიშნები“ (გივი მიქაძე).

მართლაც, ი. ჭავჭავაძის შვიდ და რვამარცვლიანი ლექსები, რომლებიც „ქრესტომათიის“ ადრინდელ გამოცემებში სტრიქონშიდა გამყოფ ხაზებს არ შეიცავდნენ, ახლა დახრილი ხაზებითაა გაყოფილი: შვიდმარცვლადი ოთხ და სამმარცვლიან ნაწილებად („სად მიგყავარ / მდინარევ“), ხოლო რვამარცვლადი – ორ თანაბარ ნაწილად („მის დროს იყო / ყენობა“).

როცა ცეზურას დიდმნიშვნელოვან როლს აკისრებდნენ, მაშინ „სიტყვიერების თეორიის“ ავტორები მიუთითებდნენ, რომ „ხუთსა, შვიდსა და რვამარცვლოვან ლექსს ცეზურა არ ეჭირვებაო“ (109, 160). ხოლო ამჟამად, როცა სახელმძღვანელოს ბოლო გამოცემაში ვკითხულობთ: „ჩვენს ნყობილსიტყვაობაში არ არის ცეზურაო“, შვიდ და რვამარცვლოვან ლექსებს დასმული აქვს ცეზურის ნიშნები. როგორ უნდა აიხსნას ეს წინააღმდეგობა?

ჩემი აზრით, ი. ჭავჭავაძის ზემოხსენებულ ლექსთა სტრიქონებში ხმარებული დახრილი ხაზები ცეზურის ნიშნები არ არის. ს. გორგაძეს „ქართულ ნყობილსიტყვაობაში“ ამგვარი ხაზები გამოყენებული აქვს მუხლთა ურთიერთგამიჯვნის მიზნით. დ. გურამიშვილისა და ნ. ბარათაშვილის ექვსმარცვლიან ლექსებში მუხლები ასეა გამიჯნული:

მონყალების / კარო,
უსახლკარო / ვარო.
(დ. გურამიშვილი)

ცისა ფერს, / ლურჯსა ფერს,
პირველად / ქმნილსა ფერს.

(ნ. ბარათაშვილი)

დახრილ ხაზებში ს. გორგაძე რომ ყოველთვის ცეზურის ნიშნებს არ გულისხმობდა, იმითაც დასტურდება, რომ „ქართულ ლექსში“ ამგვარი ნიშნები მას გამოყენებული აქვს ოთხმარცვლიანი რიტმული ერთეულების (ზოგჯერ მთლიანი სიტყვების) გაყოფის მიზნითაც: „ცა, ცა/სტირის“, „და ჰა, / მუზავ“, „ისმენ/დიან, გაჰკვირ/დიან“ და ა.შ. (35, 11-12).

ცხადია, ამ მცირე რიტმულ ერთეულებში ს. გორგაძე ცეზურას ვერ დაინახავდა. ამგვარი გაგებით უნდა ხელმძღვანელობდეს გ. ყიფშიძეც, რომელიც „სიტყვიერების თეორიის“ ლექსწყობითი ნაწილის ავტორია. აქ დახრილი ხაზები მუხლთა ურთიერთგასამიჯნავად არის გამოყენებული.

ცეზურას საგანგებო ადგილი აქვს დათმობილი მელიტონ კელენჯერიძის სახელმძღვანელოში „თეორია სიტყვიერებისა“ (1899). გრძელ საზომებში ავტორი საჭიროდ მიიჩნევს ცეზურას შესვენებისათვის, ლოგიკური ვითარებით გამონეული ხმის ანევი-დანევისათვის. რადგან, ავტორის აზრით, სტრიქონებში ცეზურათა ადგილმდებარეობა და რაოდენობა საზომთა ხასიათზეა დამოკიდებული. იგი ცეზურის გამოყენების თვალსაზრისით განიხილავს ქართული ლექსის საზომებს ოცმარცვლიანიდან ცხრამარცვლიანამდე.

ქართული ლექსის პირველი სისტემატური კურსის ავტორი სერგი გორგაძე ცეზურაზეც ამახვილებს ყურადღებას. იგი ცეზურას „ხმის საქცევს“ უწოდებს და მას საჭიროდ მიიჩნევს სამმუხლიან ლექსებში „მცირეოდენი შესვენებისათვის“. სამმუხლიანად კი ს. გორგაძეს მიაჩნია ათმარცვლიანზე გრძელი საზომები.

„ქართულ ლექსში“, ანტიკური მეტრიკის მკვლევარის ი. დენისოვის შეხედულებაზე დაყრდნობით, ს. გორგაძე წერს: „თვითოეული მუხლის ზომა ლექსებში... ჩვენი სუნთქვის ბუნებრივ საზღვრებზეა დამოკიდებული, რადგან თუ ლექსების წარმოთქმის დროს შიგადაშიგ არ შევისვენეთ და, როგორც ჩვენი ხალხი ამბობს, „სული არ მოვიბრუნეთ“ (ე.ი. ჰაერი არ შევისუნთქეთ), უეჭველია დავიხრჩობით, გავიგუდებით. აქედან, თავისთავად ცხადია, დიდისა და მცირე პაუზების საჭიროება მუხლებსა და მუხლებს შუა: „ეგრეთწოდებული დიდი და მცირე ცეზურები“ (35, 13).

აკაკი განერელიას „ქართულ კლასიკურ ლექსში“ ცეზურა განხილული აქვს მეტრის შემადგენელ ელემენტებს შორის (ტერფი, ანაკრ-

უზა, კლაუზულა, ცეზურა, გადატანა). მონოგრაფიაში ვკითხულობთ: „ცეზურა ეწოდება შესვენებას მეტრის ფარგლებს შიგნით“. არსებობს მთავარი ცეზურა, რომელიც ტაქტებს ყოფს ორ თანაბარ ან არათანაბარ ნაწილებად და არსებობს მცირე ცეზურები, რომელთა ადგილი გარკვეული რაოდენობის ტაქტებისათვის თანმიმდევრულად განსაზღვრული არ არის. „ქართულში ცეზურა მეტნილად სინტაქსურად დამთავრებულ წევრებს შორისაა მოქცეული“ (25, 149-150).

„ვეფხისტყაოსნის“ მეტრის კვლევისას გიორგი წერეთელი გამოყოფს მთავარ ცეზურას და მცირე ცეზურას, რასაც იგი „პოტენციალურ პაუზას“ უწოდებს (129, 11).

ქართული ლექსწყობის კვლევის ისტორიაზე დაკვირვებისას ნათელი ხდება, რომ ცეზურაზე უფრო მეტად ის ავტორები ამახვილებენ ყურადღებას, რომელთაც ქართული ლექსწყობა სილაბურად მიაჩნიათ.

კოტე დოდაშვილს, რომელმაც ქართული ლექსის ტონურობის (სილაბურტონურობის) პირველი საფუძვლიანი თეორია ჩამოაყალიბა, ცეზურა ლექსის მხოლოდ ერთ სახეობასთან – რვეულთან – დაკავშირებით აქვს განხილული.

ცეზურაზე შედარებით ხშირი მითითება სერგი გორგაძის „ქართულ ლექსში“ ნაწილობრივ ვ. ბრიუსოვის გავლენას უნდა მიენეროს (ლექციების კურსში ვ. ბრიუსოვი ცეზურას მნიშვნელოვან ადგილს უთმობს), ნაწილობრივ კი შედეგია ქართულ ლექსზე ავტორის უშუალო დაკვირვებისა.

აკაკი განერელია თანმიმდევრულია. იგი სილაბურ-ტონური თეორიის დამცველია და ქართული კლასიკური ლექსის მეტრული ანალიზის დროს ცეზურას მნიშვნელოვან ფუნქციას არ აკისრებს. მის სქელტანიან მონოგრაფიაში აქა-იქ თუ შევხვდებით მითითებას შაირისა და ჩახრუხაულის ცეზურებზე. იამბიკოს ცეზურის სტრუქტურულ ღირებულებაზე საუბარი სილაბური ლექსწყობის ანალიზს მოჰყვება.

ჩვენს დროში ქართული ლექსწყობის სილაბურობის მომხრენი არსებითად იზოსილაბურობაზე და მახვილის მარეგულირებელი როლის უარყოფაზე მითითებით იფარგლებიან და ცეზურის შესახებ რაიმე ანგარიშგასანევი მოსაზრება არ გამოუთქვამთ.

მაგრამ ქართული ლექსის თითქმის ყველა მკვლევარი, იმის მიუხედავად, თუ რა აზრისანი იყვნენ ჩვენი წყობილსიტყვაობის ბუნებაზე, თავს ვალდებულად თვლიდა კონკრეტული საილუსტრაციო

მასალა ცეზურის ნიშნებით წარმოედგინა. ეტყობა, ნებისით თუ უნებ-ლიეთ, გრძნობდნენ გრძელ ქართულ საზომებში ტაეპშიდა პაუზის აუცილებლობას, მაგრამ მასზე მსჯელობას ან განგებ არიდებდნენ თავს, ან ანგარიშშიუცემლად დუმდნენ, შესაძლოა იმიტომ, რომ მსგავს რაიმეს ვერ პოულობდნენ მათთვის ხელმისაწვდომ პოეტიკის ზოგად კურსებში (რუსული ლექსის მკვლევარნი, ვ. ბრიუსოვის გარდა, ცეზურაზე ფაქტობრივად წყვეტენ საუბარს პუშკინის წინააღმდეგ-ლი ლექსის განხილვის შემდეგ).

ცეზურის ცნება, თითქოსდა, კამათს არ უნდა იწვევდეს. იგი სტრიქონშიდა პაუზაა. მაგრამ ამ პაუზის ხასიათი, ბუნება სამეცნიერო ლიტერატურაში ზუსტად განსაზღვრული არ არის. ვერსიფიკაციულ ტრაქტატებში ცეზურა შედარებით მოკლედ არის დახასიათებული – მისი ძირითადი თვისების გათვალისწინებით და იმ როლის ჩვენებით, რაც მას ამა თუ იმ ეროვნულ ლექსწყობაში აქვს დაკისრებული. ტრაქტატების ავტორები საგანგებოდ არ მსჯელობენ ცეზურაზე, თითქოსდა, წინასწარ არიან შეთანხმებულნი, რომ აქვეყნაფერი ნათელი და გასაგებია. ალბათ, ამიტომაც არ არსებობს რაიმე სპეციალური ნაშრომი ცეზურის შესახებ, სადაც სალექსო სტრუქტურის აღნიშნული ელემენტი მონოგრაფიულად იქნებოდა შესწავლილი.

არათუ ცალკეულ ლექსწყობებს, ცალკეულ საზომებსაც კი თავთავიანთი ცეზურა აქვთ. ის, რაც უდავო და უეჭველია ლექსწყობის ერთ სისტემაში, ერთ კონკრეტულ ლექსწყობასა თუ საზომში, შეიძლება სადავო იყოს სხვა სისტემაში და თვით ამ სისტემაში შემავალ ლექსწყობებსა და საზომებში.

ამავე დროს, ცეზურა ისტორიული კატეგორიის მოვლენაა. მისი ხასიათი იცვლება ეპოქებისა და ლიტერატურული თაობების მიხედვით. უძველესი ალექსანდრიული ლექსის მიმართ უდავო ჭეშმარიტებად არის მიჩნეული მე-6 და მე-12 მარცვლებზე რიტმული მახვილების არსებობა, მაგრამ მას შემდეგ, რაც კლასიკურ პერიოდში ნახევარტაეპების შიგნითაც დამატებითი მახვილები გაჩნდა, ცეზურისწინა მახვილმა ადრინდელი ძალა და მნიშვნელობა დაკარგა.

ლექსწყობის ყველა სისტემაში, ყოველი ეპოქისა და ხალხის პოეზიაში ცეზურის საზღვარი სიტყვის საზღვარს ემთხვევა. რომანტიკოსების მიერ სამ ნაწილად გაყოფილ ალექსანდრიულ ლექსში, როცა სტრიქონთა შუაგამყოფი ზოლი მოიშალა, მე-6 მარცვლის

შემდეგ ადრინდელი ცეზურის ნაცვლად სიტყვათგამყოფი მაინც დარჩა. ცეზურა აუცილებლად ემთხვევა სიტყვათგამყოფს. მაგრამ ამას ვერ ვიტყვით პაუზის (სინტაქსური პაუზის) შესახებ. თუ ძველ ფრანგულ სილაბურ ლექსში ცეზურა უსათუოდ გულისხმობდა პაუზას, სილაბურ-ტონურ ლექსში ცეზურა შეიძლება ემთხვეოდეს და შეიძლება არ ემთხვეოდეს პაუზას (154, 32-36).

ცეზურა სავალდებულო სიტყვათგამყოფია, რომელიც მუდმივად ერთსა და იმავე ადგილას დგას. მაგრამ მიუთითებენ, აგრეთვე, მოძრავ, ცვალებად ცეზურებზე, რომლებიც, მაგალითად, ათმარცვლიან ლექსს ხან ოთხი მარცვლის შემდეგ მოუდის, ხან კი ექვსი მარცვლის შემდეგ (მორის გრამონი).

როცა ალექსანდრიულ ლექსს დამატებითი ცეზურები გაუჩნდა (დამატებითი ცეზურის არსებობა ანტიკურ ლექსშიც დადასტურებულია), წარმოიშვა აუცილებლობა ცეზურათა დიფერენცირებისა დიდ და მცირე ცეზურებად. დიდი ცეზურა სტრიქონის შუაში დარჩა, მცირე ცეზურები კი – განაპირას. ორწევრიანი ალექსანდრიულის დაშლის შედეგად მიღებულ პაუზებს მორის გრამონი ჭრილებს უწოდებს და არა ცეზურებს, რომელთაგან ერთი მუდმივია, მეორე კი – თავისუფალი. მუდმივმა ჭრილმა შემდეგ დიდი ცეზურის სახელწოდება მიიღო, თავისუფალმა კი – მცირე ცეზურისა.

დღეს ქართულ ლექსმცოდნეობაში დამკვიდრებულია: მთავარ-ცეზურა და მცირე ცეზურა. დაიკარგა თვით ტერმინი „ცეზურა“, რომელიც მრავალი და მრავალი საუკუნის მანძილზე მოჰყვებოდა ლექსს. ვფიქრობ, „ცეზურა“ უნდა დარჩეს არა მხოლოდ როგორც ამ ცნების ზოგადი გამომხატველი, არამედ, ამავე დროს, როგორც კონკრეტული ტერმინი. კერძოდ, სტრიქონის ძირითად პაუზას უნდა დავუტოვოთ ევროპული ცივილიზაციის გარიჟრაჟზე შერქმეული სახელი „ცეზურა“, ხოლო შემდეგ გაჩენილ პაუზებს „მცირე ცეზურები“ ვუნდოთ.

ცეზურის დიფერენცირება ცეზურად და მცირე ცეზურად უფრო აუცილებელია ქართული ლექსისათვის, ვიდრე სილაბურ სისტემაში შემავალი სხვა ლექსწყობებისათვის, სადაც სტრიქონთა სიგრძე 12-13 მარცვალს არ აღემატება. ქართული სახოტბო პოეზიის ოცმარცვლიანი მეტრი, თექვსმეტმარცვლიანი შაირი – მაღალრუსთველური და დაბალრუსთველური, აგრეთვე, თოთხმეტმარცვლედეები ერთი ცეზურის ამარა ვერ დარჩება.

კლასიკური ლექსის გრძელი საზომები ცეზურის კიდევ ერთი სახეობის გამოყოფის საშუალებას იძლევა. როგორც ცნობილია, ოცმარცვლედს ყოველ სტრიქონში თავისი დამოუკიდებელი წინაცეზურული შიდარიტმა აქვს. რითმა პაუზას ახანგრძლივებს. სარიტმო სიტყვებთან ჩამოშვებული ცეზურის ხაზები უფრო მყარია, ცეზურა უფრო თვალსაჩინო და ძლიერია. შევეუდაროთ ერთმანეთს შიდარიტმიანი ჩახრუხაული და უშიდარიტმო ფისტიკაური.

ჩახრუხაული:

გულო, აბა, მო, / დაუსაბამო // თამარ ვთქვა / ნათლად დასაბამისად.

ფისტიკაური:

არა კეთილ არს / მრავალუფლებამ / ერთ უფალ იყავნ / და ერთ მეუფე.

აშკარაა, რომ რითმის გამო ჩახრუხაულის პირველი მუხლი უფრო გამოკვეთილია, ვიდრე ფისტიკაურისა და, ამის შესაბამისად, სარიტმო ერთეულის – „აბა, მო“-ს შემდეგ ცეზურა უფრო ძლიერია, ვიდრე ფისტიკაურის გაურიტმავი სიტყვის – „არს“-ის შემდეგ.

ანალოგიურ სურათს ვნახულობთ თოთხმეტმარცვლედის შიდარიტმიან და უშიდარიტმო ფორმების ურთიერთშედარებისას:

სიზმარს ვემონვით / ძილშუკუნვით, / ნუ თუმცა გნახეთ.

(ბესიკი, „ცრემლთა ისარნი“)

სიკვდილო, მოდი, / მიიბარე / ბულბულის სული.

(ბესიკი, „ბულბული მოდის მწუხარებით“)

ჩახრუხაულის გარიტმულ მუხლთა გამყოფი ცეზურა გაცილებით უფრო ძლიერია, ვიდრე ბოლო, გაურიტმავ მუხლთა გამყოფი. პაუზის ხანგრძლივობის გამო – აბა, მო – უფრო მკაფიოდ გამოითქმის, ვიდრე ამავე სტრიქონის – ვთქვა.

ამრიგად, სარიტმო სიტყვასთან მოხვედრილი ცეზურა განსხვავებულია, მას სათანადო კვალიფიკაცია უნდა მიეცეს. უფლება გვეძლევა გამოვყოთ ცეზურის ახალი სახესხვაობა – რითმიანი ცეზურა. თუ კი რითმის ადგილმდებარეობის აღსანიშნავად ცეზურასთან მყოფ რითმას ცეზურულ რითმას ვეძახით, რატომ არ შეიძლება ცეზურის ხასიათის განსაზღვრისათვის რითმასთან მყოფ ცეზურას რითმიანი ცეზურა ვუწოდოთ?

ეს საკითხი არ დასმულა ცეზურის ცნებისა და ტერმინის შემოღების დროს, რადგან, როგორც ცნობილია, ანტიკური ლექსი, რომელიც ცეზურის მრავალსახეობით იქცევს ყურადღებას, ურითმო იყო, ხოლო ძველ ფრანგულ ლექსს არ ჰქონია აშკარად გამოვლენილი შიდარიტმა. ასე რომ, თავდაპირველად ცეზურა რითმასთან არ ყოფილა დაკავშირებული და სალექსო სტრუქტურის ეს ორი ელემენტი ურთიერთპარალელურად, თავ-თავიანთი დამოუკიდებელი გზებით ვითარდებოდა.

ცეზურის ამ სახეობის გამოყოფა ქართული ლექსისთვის მიზანშეწონილია, უწინარეს ყოვლისა, იმის გამო, რომ ქართულისათვის დამახასიათებელია გრძელსაზომიანი ლექსები აუცილებელი, მყარი, უცვლელი შიდარიტით. ამავე დროს, ქართული რითმა, როგორც ეფვონიური ფენომენი, მდიდრული და მრავალფეროვანია.

სარიტმო სიტყვასთან შეიძლება მოთავსებული იყოს ცეზურაც და მცირე ცეზურაც. სახელებიც ამის შესაბამისად დაერქმევა: რითმიანი ცეზურა და რითმიანი მცირე ცეზურა.

სილაბურ ლექსში ცეზურა ნაწარმოების ღერძია. რადგან იგი ხშირად ემთხვევა სინტაქსურ პაუზას და, უწინარეს ყოვლისა, ლექსის შინაარსთან აქვს კავშირი. ამასთან, კავშირი აქვს სტრუქტურის ყველა ელემენტთან: მეტრი (მუხლი, ტაეპი), სტროფი, გადატანა, რითმა, მახვილი.

რუსთველის ტაეპში: „მე გარდავსულვარ, სიბერე / მჭირს, ჭირთა უფრო ძნელია“ ცეზურამ მტკიცედ შეკრული სინტაგმა გაკვეთა (სიბერე მჭირს); გაჩნდა ანჟამბემანი.

მორის გრამონი წერს: როცა ფრანგულ ლექსში ცეზურა სუსტდებოდა, ტაეპის ბოლოს შესვენებასაც ისე მკაცრად აღარ იცავდნენ და სინტაგმა ამ პაუზას ისე თამამად გადალახავდა, როგორც ცეზურასაც. იქმნებოდა სტროფული ანჟამბემანი.

ცეზურის შესუსტების დროს ფრანგულში ასონანსს რითმით ცვლიდნენ, რადგან რითმა უფრო გამოკვეთს ცეზურას, ვიდრე ასონანსი. ქართულ ლექსში კი, როგორც ვთქვი, შიდარიტების სიმრავლის გამო, რითმიანი ცეზურის გამოყოფის აუცილებლობა გახდა საჭირო.

სხვადასხვაგვარია ცეზურა გრძელსა და მოკლესაზომიან ლექსებში, ისე როგორც ლუნ და კენტსაზომიანებში.

ღრანგულ ლექსში ცეზურაზე საუბარს ათმარცვლიანი საზომით იწვდენ. ქართულში – რვამარცვლიანით (კირიონი და გრიგოლ ყიფშიძე). მაგრამ, ჩემი აზრით, შვიდმარცვლიანი საზომის ზოგიერთი ვარიაცია ცეზურას საჭიროებს.

ილიას შვიდმარცვლიანი სტრიქონი: „ტყემ მოისხა / ფოთოლი“ ოთხმარცვლის შემდეგ ისევე მოითხოვს ცეზურის დახრილ ხაზს (4/3), როგორც რვამარცვლიანი სტრიქონი: „არა მარტო / ტკბილ ხმათათვის“ (4/4). ზემოთ მოტანილი შვიდმარცვლედის ინვერსიული წყობაც (3/4) მხოლოდ ცეზურის გადანაცვლებას იწვევს: „მამულო / საყვარელო“.

სხვა ვითარებაა შვიდმარცვლედის მეორე ვარიანტში, რომელიც ხუთმარცვლიან მუხლს შეიცავს. ძირითადი წყობის დროს (5/2) ცეზურის არსებობა საეჭვო არაა: „აყვავებულა / მდელო“. ინვერსიული წყობის დროს კი (2/5) ცეზურა ლიკვიდირებულია: „მდელო აყვავებულა“.

მიზეზი სტრიქონის კადენციაა. როგორც მუხლის ანალიზის დროს ვნახეთ, სტრიქონის ბოლოს მოხვედრილი ორ და თვით ერთმარცვლიანი სიტყვები – რიტმული ერთეულები, რომელთაც წინ ოთხ და მეტმარცვლიანები უძღვის, დამოუკიდებელ მუხლებს ქმნიან: „მონყალების კარო“ (4/2). „მე გაცმევედი ტანთ“ (4/1).

ქართულში მრავალმარცვლიანი სიტყვების სიხშირის გამო ზოგჯერ სტრიქონი მუხლებად არ ნაწევრდება. ხუთმარცვლიანზე გრძელი მუხლი არ არსებობს, ხოლო ექვს-შვიდმარცვლიანი სიტყვები მრავლადაა: „ცამცა გაიდარბაზესა“ (რუსთველი), „და გამოსახმარისებლად“ (აკაკი).

ამ შემთხვევაში, რიტმული იმპულსის შესაბამისად, გრძელი სიტყვა იჭრება: გაი(+)
დარბაზესა, გამოსა(+)
ხმარისებლად (ლია მიჯნა). მაგრამ ამას ცეზურას ვერ დავარქმევთ. როგორც ვიცით, ცეზურა სიტყვას არ ხლეჩს და ეს, უბრალოდ, ჭრილია.

ქართულში შვიდმარცვლედზე მოკლე საზომებში (და შვიდმარცვლედის ზოგიერთ ვარიანტშიც), ისევე როგორც რვამარცვლედის სახეობებში – 2/4/2 და 3/3/2 ცეზურის ნაცვლად ჭრილი გვაქვს.

რაც უფრო გრძელია საზომი, ცეზურა მით უფრო ძლიერია. და რადგან ქართულ მეტრიკაში საზომთა სიგრძე ოც მარცვლამდე აღწევს, ქართული ცეზურაც ძლიერია. მრავალმარცვლიან საზომებს ჩვეულებრივად ორი და სამი ცეზურა აქვს.

ამრიგად, გრძელსაზომიან ლექსებში ცეზურა ძლიერია და ზოგჯერ – რამდენიმე.

რვა-ცხრამარცვლიან საზომებში ცეზურა სუსტდება, შვიდმარცვლიანი საზომის მხოლოდ ზოგიერთ ვარიანტშია შენარჩუნებული, ხოლო ხუთ-ექვსმარცვლიან საზომებს ცეზურა საერთოდ არა აქვს.

ასევე დიდია სხვაობა ლუნ და კენტმარცვლიან საზომთა ცეზურებს შორის.

თავდაპირველად ცეზურა სტრიქონთა შუა გამყოფ პაუზას ენოდებოდა და ლუნმარცვლიანი საზომების კუთვნილება იყო (ალექსანდრიული ლექსი). ამგვარი გაგება ცეზურისა გვიანობამდე შემორჩა, რისი გამოდახილიც უნდა იყოს კოტე დოდაშვილის ლაკონიური შენიშვნა: „ნიშანი ტაეპის შუაში ცეზურას აღნიშნავსო“. მართალია, ფრანგულ ლუნმარცვლიან საზომებს ცეზურა ყოველთვის შუაზე არ ყოფდა, ათმარცვლიან ლექსში უფრო ბუნებრივი და გავრცელებული იყო ცეზურა ოთხი, ვიდრე ხუთი მარცვლის შემდეგ (მორის გრამონი), მაგრამ ტრადიციული ქართული ლექსი – ოცმარცვლიანი და თექვსმეტმარცვლიანი საზომებით – ცეზურას უსათუოდ შუაში გულისხმობდა. ფრანგულის საპირისპიროდ, ქართულ ათმარცვლიან საზომსაც ცეზურა უმეტესწილად შუაზე ყოფს (5/5). ეს სიმეტრიულობა, როგორც ჩანს, დამახასიათებელია ქართული ნყობილსიტყვაობისათვის.

კენტმარცვლიან საზომებს, დაყოფის ასიმეტრიულობის გამო, კლასიკურ ქართულ ლექსში პრივილეგიური მდგომარეობა არასდროს ჰქონია. ამავე დროს, ცეზურის გამოყენების მხრივ კენტმარცვლიანები მეტი თავისებურებით გამოირჩევიან.

სიმეტრიულ ნაწილებად დაყოფილ სტრიქონში ცეზურა უფრო ძლიერია, ვიდრე ასიმეტრიულად დაყოფილში. ამგვარი ვითარებაა, კერძოდ, ზემოხსენებულ ათმარცვლედში. შდრ. 5/5: „მკრთალი ნათელი / სავსე მთვარისა“ (ილია) და 4/2/4: „ქარიშხალი / მოდის საიმდროო“ (გალაკტიონი). ასევეა თოთხმეტმარცვლედში. მისი 4 სახეობიდან ცეზურა უფრო თვალსაჩინოა შუაზე გაყოფილ თოთხმეტმარცვლედებში: 4/3//4/3 და 5/2//5/2 (იხ. „მეტრული რეპერტუარი“, 39 და 40), ვიდრე ბესიკურსა და გურამულში (5//4/5 და 4/4//4/2) და სხვა.

ეს კანონი ვრცელდება იმ კენტმარცვლიან საზომებზედაც, რომლებიც სიმეტრიულად დაყოფის საშუალებას იძლევიან. შდრ. ცხრამარცვლედი – 3/3/3.

კენტმარცვლიან საზომებში, რომლებიც ადრე ქართული ლექსისათვის უცხო იყო, ცეზურა შედარებით უფრო სუსტია, მაგრამ უფრო მრავალფეროვანი.

აღსანიშნავია, კერძოდ, თერთმეტ და, განსაკუთრებით, ცამეტმარცვლიან საზომთა ცეზურები.

ბესიკის, გურამიშვილისა და შემდეგდროინდელ პოეტთა საზომებში თერთმეტმარცვლედის ექვსი სხვადასხვა ფორმა ვნახე, რომელთაგან ორს ოთხი მარცვლის შემდეგ აქვს ცეზურა, ორს – ხუთი მარცვლის შემდეგ, ხოლო კიდევ ორს – ექვსი მარცვლის შემდეგ (იხ. „მეტრული რეპერტუარი“, 22-27).

დ. გურამიშვილის ლექსი „ამ წიგნის გამლექსავის სულის მოხსენება“ ძირითადად ცამეტმარცვლიანი საზომითაა დაწერილი. მათი ურთიერთგამომრიცხავი ვარიანტები ხშირად ერთმანეთის გვერდითაა მოთავსებული, რაც ლექსის რიტმს პოლიფონიურს ხდის. ცამეტმარცვლიანი საზომი ცხრა სხვადასხვა ფორმას შეიცავს. ზოგს ცეზურა ხუთი მარცვლის შემდეგ აქვს, ზოგს – ექვსი, ზოგს – შვიდი, ზოგს – რვა, ზოგს კიდევ ცხრა მარცვლის შემდეგ (იხ. „მეტრული რეპერტუარი“ 33-41).

როგორია ქართული ცეზურა? რა როლი აკისრია მას ქართულ ლექსში?

უძველესი ქართული ლექსი, ე.წ. წინამეტრული პერიოდისა, უცეზურო იქნებოდა. მეტრულად მოუწესრიგებელ ლექსს, რომელიც არ ექვემდებარებოდა მუხლთა განლაგების კანონზომიერებას, ცხადია, არც ცეზურა ექნებოდა.

განვითარების შემდგომ ეტაპზე, როცა ლექსმა მეტრულად ორგანიზებული სახე მიიღო, როცა გამოიკვეთა გარკვეული სიგრძის სტრიქონთა რიგი და ძალაში შევიდა იზოსილაბიზმი (სტრიქონები ერთმანეთს გაუტოლდა), ცეზურა მაინც განაპირას დარჩა, რადგან იზოსილაბიზმს უშუალოდ არ მოჰყოლია სტრიქონთა სეგმენტაცია, მუხლებად დაყოფა. სიმღერასთან შერწყმული ლექსი ამას არ საჭიროებდა. უძველესი წარმოშობის ხალხურ ლექსებზე დაკვირვება მოწმობს, რომ რვა-ცხრამარცვლიან საზომებში დაყოფის ერთი გარკვეული სისტემა არა გვაქვს. კერძოდ, რვამარცვლიან საზომში ერთმანეთის გვერდით თავსდებიან 4/4, 5/3, 2/4/2 და 3/3/2 ნყოფის სტრიქონები.

მსგავს ნიმუშებში ცეზურა მოკლებულია ერთ ძირითად თვისებას – უძრაობას.

უფრო მდგრადი გახდა ცეზურა კლასიკურ ხანაში (ჩახრუხაძე, რუსთველი). ეს, ერთის მხრივ, იმის შედეგი იყო, რომ საზომები დაგრიძელდა (ოცმარცვლელი, თექვსმეტმარცვლელი), მეორეს მხრივ,

უფრო გამოიკვეთა, სტაბილური შეიქნა სალექსო მუხლები. ოცმარ-
ცვლიანი და თექვსმეტმარცვლიანი საზომების ცეზურა უცვლელია
– ორ თანაბარ ნაწილად ყოფს სტრიქონებს. ამასთან, გაჩნდა სალექსო
მუხლთა ურთიერთგამყოფი მცირე ცეზურები. იმ დროიდანვე ეძლევა
დასაბამი რითმიან ცეზურებს, რომლებიც სპორადულად იჩენს თავს
„ვეფხისტყაოსანში“.

ე.წ. ალორძინების ეპოქაში ცეზურას, ერთი მხრივ, გადაჰყვავს კლა-
სიკური ცეზურისათვის დამახასიათებელი სტაბილურობა, მეორეს
მხრივ, იგი ახალი თვისებებით აღიჭურვა. სასულიერო თემატიკას
დ. გურამიშვილმა საგალობელთა პოეტიკასთან მიახლოებული სალექსო
ფორმა მოუძებნა. სტრიქონები გალობის რიტმს დაუმორჩილა და
არათანაბარ ნაწილებად დაყო. ასიმეტრიული ნყოფის რამდენიმე
ფორმა შემოიტანა ბესიკმაც.

ეს მეტრული და რიტმული სიახლეები ცეზურათა თავისებური
მოქმედების შედეგი იყო.

ამ პერიოდშივე შეიქმნა მოძღვრება ცეზურის შესახებ (მამუკა ბა-
რათაშვილი). თუ თვალს გავადევნებთ ცეზურის განვითარების გზას
რუსთველიდან ნ. ბარათაშვილამდე, დავრწმუნდებით, რომ ცეზურამ
სახე შეიცვალა, იგი უფრო მოძრავი და ცვალებადი შეიქნა.

მთავარი მიზეზი ამ ფერისცვალებისა იყო სასიმღერო ინტონა-
ციიდან სასაუბროზე გადასვლა. ალორძინების ხანის ლირიკა ძირითა-
დად სიმღერის რიტმით საზრდოობდა. გახშირდა მინანურები ლექსების
ქვესათაურებად, სადაც სიმღერის ესა თუ ის ხმა იყო დასახელებული.

სიმღერის ჰანგი სალექსო სტრიქონს მუსიკალურ ტაქტებად
ყოფდა, მუხლებს მკვეთრად აცალკევებდა, ცეზურას აძლიერებდა.
ამავე დროს, იგი იოლად აწესრიგებდა სხვადასხვა რიტმული ნყოფის
სტრიქონთა ურთიერთმეზობლობას. ნ. ბარათაშვილის ლექსს ჩამო-
ცილებული აქვს სიმღერის ყოველგვარი ატრიბუტი, როგორც გარეგ-
ნული, ისე შინაგანი. იგი სუფთა საკითხავი ლექსია – მსჯელობას,
განსჯას, ცოცხალი მეტყველების რიტმს დაფუძნებული. ცეზურებ-
საც დაკარგული აქვს ადრინდელი სიმტკიცე და სიმკვეთრე. ფართო
გასაქანი ეძლევა ანჟამბემანს.

მეორე სიახლე ცეზურისა მოკლესაზომიანმა ლექსებმა მოიტანა.
მართალია, მოკლესაზომიანობა ჯერ კიდევ ე.წ. ალორძინების ეპოქაში
ჩაისახა, მაგრამ იგი, არსებითად, XIX ს.-ის მეტრიკის თვისებაა. რო-
მანტიკოსები ხუთ-ექვს მარცვლიან ლექსებს წერენ, რეალისტებმა

ოთხ-ხუთმარცვლიანი ლექსებიც კი შემოიტანეს. მეტრიკა თითქმის მთლიანად დაიპყრო შვიდ, რვა და ათმარცვლიანმა საზომებმა.

მოკლესაზომიან ლექსებს, ბუნებრივია, ცეზურაც განსხვავებული აქვს. სხვაობა ცეზურის ინტენსივობაშია. სტრიქონის მოკლე მანძილზე ხანგრძლივი პაუზის საჭიროება მოხსნილია, ცეზურას ძალა მოაკლდა. იგი ჭრილმა შეცვალა. ზოგჯერ სტრიქონის ბოლო აღარ იძლევა ხანგრძლივად შეჩერების საშუალებას. შვიდ-რვა მარცვლიანმა ტაქებმა აზრის ერთი ფრაგმენტიც ვეღარ დაიტია. აუცილებელი ხდება გადატანა. სწორედ მოკლესაზომიანობა არის ძირითადი მიზეზი აკაკის ლექსში გავრცელებული გადატანისა.

აკაკიმ, ილიამ, ვაჟამ თავიანთი მეტრიკა ხალხურ და კლასიკურ პოეზიას დაუკავშირეს, ცეზურაც ადრინდელ ზღუდეებს მიუახლოვდა.

XX ს-ის პოეტიკამ მანამდე გაუგონარი მეტრული მრავალფეროვნება მოიტანა, რაც არსებითად იზოსილაბურობის შემცირებისა და არათანაბარმარცვლიანობის გაძლიერების ხარჯზე მოხდა. ჰეტეროსილაბურობის რთულ ლაბირინთებში რიტმის ბუნებრივად და შეუფერხებლად გატარებისათვის ცეზურას კიდევ მეტი როლი დაეკისრა. ჰეტეროსილაბურ სტროფებში ერთმანეთს მიყოლებული სხვადასხვა სიგრძის ტაქები ერთმანეთთან შეხამებულ-შეთვისებული უნდა იყოს მუხლების ხასიათით და ცეზურათა ადგილმდებარეობით. გალაკტიონის ლექსში „თეთრი პელიკანი“ რვა მარცვლიან მაღალ შაირს (4/4) შვიდმარცვლედის ისეთი სახეობა ენაცვლება, რომელსაც ცეზურა ასევე მეოთხე მარცვლის შემდეგ აქვს:

რომ ისმოდეს / საიათნოვას 4/4

დაჟანგული / ჰანგები. 4/3

პ. იაშვილის „ნეტარი მღელვარებაც“ რვა მარცვლედის შვიდმარცვლედთან მონაცვლეობის პრინციპზეა აგებული, რვა მარცვლიანი სტრიქონი დაბალი შაირის რიტმს მიჰყვება – 5/3, ამიტომ შვიდმარცვლედის რიტმიც ამის შესაბამისად არის გამართული – 5/2. ორსავე შემთხვევაში ცეზურა ერთსა და იმავე ადგილზეა, მეხუთე მარცვლის შემდეგ:

სოველი ბარის / სიგრილე

და ჩეროები / რბილი.

რვამარცვლიან და შვიდმარცვლიან საზომთა სხვადასხვა ფორმის ერთმანეთში შერევა გ. ტაბიძისა და პ. იაშვილის ლექსების ლუნი და კენტი სტრიქონების შეუღლებისას რიტმს დაარღვევდა, დააკოჭლებდა: 4/4 ვერ შეეთვისებოდა 5/2-ს.

თანამედროვე ლექსში ჰეტეროსილაბურობის უფრო რთული ფორმებიც გვაქვს, ვიდრე კატრენში ორი საზომის კანონზომიერი მონაცვლეობაა.

ასეთია გზა, რომელიც ქართულმა ცეზურამ გაიარა დასაბამიდან დღემდე.

არ ცდებოდა მამუკა ბარათაშვილი, როცა ცეზურას ლექსის უპირველეს სტრუქტურულ ელემენტად სახავდა; როცა მუხლისა და ცეზურის ურთიერთმიმართებისას იგი უპირატესობას ცეზურას აძლევდა: „საცა ესენი გაიჭრების, ყველას გაყოფილს ნახავ“. მამუკას აზრით, ცეზურა ჭრის სტრიქონს მუხლებად, იგი უფრო აქტიური ელემენტია ლექსისა, ვიდრე მუხლი.

ასეთივე აზრისანი იყვნენ ცეზურაზე „სიტყვიერების თეორიის“ ავტორები კირიონი და გრ. ყიფშიძე: „საზოგადოდ ცეზურას ქართულ ლექსწყობაში დიდი მნიშვნელობა აქვს და იმაზეა დამოკიდებული სხვადასხვა ჰარმონია ლექსისა და მისი სხვადა-სხვაგვარობა“. მაგრამ ეს და სხვა მსგავსი განცხადებები „სიტყვიერების თეორიაში“ კონკრეტული მასალის ანალიზით არ იყო დადასტურებული (შეიძლება ამიტომაც შეელივნენ ავტორები ასე იოლად ცეზურას: როგორც ვთქვით, სახელმძღვანელოს ბოლო გამოცემაში ცეზურაზე მსჯელობა მთლიანად იქნა ამოღებული).

ქართული ლექსის სხვადასხვაგვარობა მთლიანად ცეზურაზეა დამოკიდებული. იმისდა მიხედვით, თუ სად კვეთს ცეზურა ტაეპს, ერთი ცეზურაა ტაეპში თუ ორი, ლექსი არსებითად იცვლება.

ცეზურათა სხვადასხვაობის წყალობით სიმონ ჩიქოვანი ერთ თორმეტმარცვლიან საზომში ორი სალექსო ფორმის კომბინირებას ახდენს:

შენ გარბოდი, გზაში ქარი მოგენია,
მოგასხურა წვიმა და აგაპყრო ცისკენ.
ღმერთო ჩემო, წვეთია თუ წყლის ბეწვია,
ნუ დამამსხვრევ მეხით, ხე კეთილი მიხსენ.
(„დავით გურამიშვილი წვიმაში“)

როგორც ვხედავთ, ამ სტროფში ტაეპების ზომა ერთი და იგივეა. მიუხედავად ამისა, პირველი და მესამე ტაეპები თავიანთი წყობით მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან მეორე და მეოთხე ტაეპებისაგან. განსხვავებას ქმნის ცეზურათა რაოდენობა. I და III ტაეპებში ორი ცეზურა ტაეპებს სამ თანაბარ ნაწილად ყოფს:

შენ გარბოდი, / გზაში ქარი / მოგენია.
ღმერთო ჩემო, / წვეთია თუ / წყლის ბენვია.

II და IV ტაეპებში კი ერთი ცეზურაა ტაეპის შუაში:

მოგასხურა წვიმა / და აგაპყრო ცისკენ.
ნუ დამამსხვრევ მესხით, / ხე კეთილი მიხსენ.

საკმარისია ორცეზურიანი პირველი ტაეპი ერთცეზურიანად ვაქციოთ, რომ ნათლად დავინახოთ, რა დიდი სხვაობაა ამ, ერთი შეხედვით, მსგავს ტაეპებს შორის. შევადაროთ, ერთი მხრივ:

შენ გარბოდი, / გზაში ქარი / მოგენია.

მეორე მხრივ:

შენ გარბოდი, გზაში / ქარი მოგენია.

უფრო მეტი სიცხადისათვის, გადავაჯგუფოთ სტროფის ტაეპები და ისე წავიკითხოთ:

შენ გარბოდი, / გზაში ქარი / მოგენია.
ღმერთო ჩემო, / წვეთია თუ / წყლის ბენვია.
მოგასხურა წვიმა / და აგაპყრო ცისკენ.
ნუ დამამსხვრევ მესხით, / ხე კეთილი მიხსენ.

მივიღეთ ლექსის ორი, ურთიერთდამოუკიდებელი სახეობა.

ასევე შეიცვლება ლექსის სახე ტაეპში ცეზურის უბრალო გადაადგილებითაც. მაგალითად, ქართული იამბიკო ძირითადად ცნობილია სქემით 5/7. თუ იამბიკოს ტაეპში ცეზურის ნიშანს, ნაცვლად ხუთისა, შეიდი მარცვლის შემდეგ დავსვამთ, რიტმული წყობის შეცვლა ლექსის ახალი სახეობის შექმნამდე მიგვიყვანს.

ეკითხულობთ ანტონ კათალიკოსის იამბიკოს:
ყვავილ-მრავალნი, / ბერნი, არა სამ-ოთხე,
ღმრთივ სწავლითისა, / გვიქმენ ისე სამოთხე,
არა ერთკუთხეთ, / უფროს ლამებრ სამოთხე.

ახლა გადავიტანოთ ცეზურა შეიდი მარცვლის შემდეგ და ისე წავიკითხოთ:

ყველი-მრავალნი, ბევრნი, / არა სამ-ოთხე,
ღმრთივ სწავლითისა, გვიქმენ / ისე სამოთხე,
არა ერთკუთხეთ, უფროს / ლამებრ სამოთხე.

ანდა ჩაეატაროთ ასეთი მარტივი ოპერაცია: იამბიკოს მუხლებს ადგილები შეეუცვალოთ, შეიდმარცვლიანი წინ გადმოვიტანოთ, ხუთ-მარცვლიანი – უკან. ერთი მხრივ:

შენ ხარ ვენახი / ახლად აღყვავებული

მეორე მხრივ:

ახლად აღყვავებული, / შენ ხარ ვენახი.

პირველი ნყოფა უფრო მძიმე და სასაუბროა, მეორე – უფრო მსუბუქი, ამღერებელი. აშკარაა, აქ ლექსის ორი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული სახეობა გვაქვს.

ამრიგად, ცეზურას ქართულ ლექსში დიდმნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია. მისი რკინის კედელი გაურღვეველი და გადაულახავი სიმაგრეა. მუხლი ვერ გადააბიჯებს ცეზურის საზღვარს. მის ზღურბლთან მისული მტკიცედ შეკრული სინტაგმა ითიშება და მუხლობრივი ანჟამბემანი ჩნდება.

ერთი უპირველესი ნიშანი ქართულში ლექსის რიტმულ სტრუქტურათა სხვადასხვაობისა სწორედ ცეზურათა სხვადასხვაობაა...

ყოველივე ზემოთქმულს ქართულ ლექსში ცეზურის როლისა და მნიშვნელობის შესახებ ისიც უნდა დაემატოს, რომ ე.წ. ალორძინების ხანაში შექმნილი ზოგიერთი სახეობა ლექსისა უშუალოდ ცეზურაზეა გათვლილი. ასეთია, კერძოდ, ანბანთქებანი, რომელთა სხვადასხვა ტიპიდან ყველაზე უფრო გავრცელებულია ნახევარტაეპების ერთი და იმავე ასოთი დანყება.

ათინად ბრძენთა განზრდილი, / აზიად ვმგზავრობ არესა.

ბაბილოანით მრებელმან / ბასრა ვიხილე, მსუროდა.

გულანშაროს მხილველს მგზავრსა / გურიად მოსვლა მენება.

(ბესიკი)

დამახასიათებელია, აგრეთვე, ნახევარტაეპების განყოფილება ანბანის რიგის თანმიმდევრობით:

ან, ალვა ხარ ტანადობით, ბან, ბულბულს მიგიგავს ენა.

გან, გიბრწყინავს პირისახე, დონ, დახატული ხარ შენა.

(ბესიკი)

ყველა შემთხვევაში ანბანთქების საჭირო ასო ცეზურის ადგილ-სამყოფელს ემთხვევა.

დ. გურამიშვილის ანბანთქება „აღდგომის დღეს ყრმათათვის სამღერალი“ სტრიქონის ყოველი სიტყვის ერთი და იმავე ასოთი დაწყებას გულისხმობს, რაც ზოგჯერ არ ხერხდება, მაგრამ ცეზურის ადგილსამყოფლის გამოტოვება დაუშვებელია:

აღდგა ქრისტე და / აღმოიყვანა / ადამიანი.

ბრალეულები, / ბნელშიგან ბმულნი, / ბორგლინიანი.

ანბანთქების ავტორები კარგად გრძნობდნენ ლექსში ცეზურის მნიშვნელობას და მის ხანგრძლივ პაუზას ანბანთქების ასოთა ხაზგას-მა-გამოყოფისათვის იყენებდნენ.

ლექსწყობის სილაბურ-ტონური თეორიის მიხედვით, ქართულში სალექსო ფორმათა გამოყოფა ტერფების მეშვეობით ხდება. გრამა-ტიკოსსა და ლექსმცოდნე კოტე დოდაშვილს მოაქვს 14-მარცვლიანი ლექსის სამი სხვადასხვა ფორმა და მათ ტერფების („პროსოდიული პერიოდების“) მიხედვით განაცალკევებს ერთმანეთისაგან. თითოეულ ნიმუშს თან ახლავს სალექსო სქემა.

დავით გურამიშვილი:

„გულმან მოთხრა, ადგო! რალათ მაიცადგო?“

გიორგი ერისთავი:

„ჰოი, მშვენიერო, რად მიჰფრინავ უცხოსა მხარეს“.

ხალხური:

„ახმეტაანთ ქალი ვიყავ, ახ, ნეტავი მეო“.

სალექსო სქემები წარმოდგენილია ტერფებითა და ცეზურის ხაზებით. მაგრამ მხოლოდ ცეზურის ხაზებითაც რომ ყოფილიყო წარმოდგენილი, ფორმების სხვადასხვაობა მაინც ნათელი იქნებოდა: პირველ ნიმუშს ცეზურა შუაზე ყოფს, შვიდი მარცვლის შემდეგ, ნახევარტაეპების შიგნით მცირე ცეზურებია. მეორე ნიმუშს ორი ცე-ზურა აქვს, ძირითადი – 9 მარცვლის შემდეგ, დამატებითი – 5 მარც-ვლის შემდეგ. მესამე ნიმუში რვა და ექვსმარცვლიან მონაკვეთებად იყოფა. ძირითადი ცეზურა რვა მარცვლის შემდეგაა, მცირე ცეზურ-ები – ოთხი და ორი მარცვლის შემდეგ.

მაშასადამე, ცეზურებზე მინიშნება, ტერფებზე (მახვილიან და უმახვილო მარცვლებზე) მინიშნების გარეშე, სრულიად საკმარისია იმისათვის, რომ თოთხმეტმარცვლედის ზემოთ მოტანილ სამ ნიმუშში სამი სხვადასხვა სალექსო ფორმა დავინახოთ.

ტერფოვანების, სტრიქონებში მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა მონაცვლეობის თვალსაზრისით დავით გურამიშვილის ცამეტმარცვლიან საზომებში 4 მეტრული ფორმის გამოყოფა შეიძლება.

ფორმა A: ორი მეორე პეონი + დაქტილი + ქორე:

ვთქვათ, რაც ვარდმან / თავისთავად / ქმნა საქმე ავი.
შეიძულა / მან ბულბული, / იყვარა / ყვაავი.

ფორმა B: სამი მეორე პეონი + არსისი (ერთმარცვლიანი სიტყვა):

მე გაჭმევდი, / მე გასმევდი, / მე გაცმევდი / ტანთ.

ფორმა C: ხუთი ქორე + დაქტილი:

ვარდს ყვაავს შერთავ, / ასკილს – ბულბულს / , არს რა საფერი.

ფორმა D: დაქტილი + მეორე პეონი + დაქტილი + დაქტილი:

ჰე, ღმერთო, / აღმიხილე / თვალი გონებისა (25, 270).

ოთხსავე ფორმაში ტერფთა ხასიათი, თანმიმდევრობა და, აქედან გამომდინარე, მახვილთა განლაგება ურთიერთგანსხვავებულია, მაგრამ ლექსის რეალური შეგრძნებით ამ ოთხი ფორმიდან პირველი და მესამე ფაქტიურად ერთი და იგივე საზომია, ერთი და იმავე ცეზურით რეგულირებული – 4/4/5:

ვთქვათ, რაც ვარდმან / თავისთავად / ქმნა საქმე ავი
ვარდს ყვაავს შერთავ, / ასკილს – ბულბულს / , არს რა საფერი.

ორივე ფორმის პირველი და მეორე მუხლები, იმის მიუხედავად, რომ ზოგი ერთსიტყვიანია, ზოგი ორ - და სამსიტყვიანი, სმენითს პლანში ერთ მთლიან ოთხმარცვლიან ერთეულს ქმნის. მინიმალური სხვაობა მუხლთა შორის რიტმული ნიუანსის ფარგლებს არ სცილდება. იგივე უნდა ითქვას სტრიქონის ბოლო ხუთმარცვლიანი მუხლების მიმართ, რომელთა შიდა ვარიაციები რაიმე თვალსაჩინო განსხვავებას არ იძლევა, „ქმნა საქმე ავი“ და „არს რა საფერი“. ერთი მეორეს მისდევს. ყველა შემთხვევაში მეტრული სიდიდეები მყარი და უცვლელია. მათი სტაბილურობა ცეზურებითაა გაპირობებული.

სილაბურ-ტონური თეორიის საფუძველზე, ფორმა D (დაქტილი + მეორე პეონი + დაქტილი + დაქტილი): – „ჰე, ლმერთო, / აღმიხილე / თვალი გო: ნებისა“ უბრალო ვარიაციაა შემდეგი ფორმისა – დაქტილი + დაქტილი + ქორე + ქორე + დაქტილი: „მრავალს გან:საცდელსა / შინა / შეყვა: ნებული“. ტერფთა ხასიათი არსებითად ერთი და იგივეა (მეორე პეონს ორი ქორე ცვლის), ოღონდ ეს ტერფები გადაადგილებულია (აღბათ, ამიტომ იქნა მიჩნეული ერთი მეორეს ვარიაციად). ლექსის რეალური შეგრძნებიდან გამომდინარე კი, აქ ორი, აბსოლუტურად განსხვავებული ფორმა გვაქვს. ერთს ცეზურა შვიდი მარცვლის შემდეგ მოუდის, მეორეს კი – ექვსი მარცვლის შემდეგ. შდრ: „ჰე, ლმერთო, აღმიხილე / თვალი გონებისა“ (7/6) და „მრავალს განსაცდელსა / შინა შეყვანებული“ (6/7).

როგორც ვხედავთ, ტერფთა ცვლილებებზე მითითებით, მახვილთა განლაგების თავისებურების ჩვენებით ვერ მოხერხდა საზომების გამოყოფა, ხოლო ეს მისია ჩინებულად შეასრულა ცეზურამ.

ამრიგად, ს. ჩიქოვანის ზემოთ მოტანილ სტრიქონებში ერთი საზომიდან მეორეზე გადასვლის დროს მახვილების რაოდენობა და თანმიმდევრობა არ შეცვლილა.

დ. გურამიშვილის ერთ სტრიქონში – „შეიძულა მან ბულბული, იყვარა ყვავი“ – ოთხი მახვილი გვაქვს, მეორე სტრიქონში – „ვარდს ყვავს შერთავ, ასკილს – ბულბულს, არს რა საფერი“ – ექვსი მახვილი. ამის მიუხედავად, ორივე სტრიქონის მეტრი ერთი და იგივეა.

თუ მახვილი და ტერფი არ მონაწილეობს საზომის შექმნაში, თუ მახვილზე და ტერფზე არ არის დამოკიდებული საზომთა სხვადასხვაობა, მაშასადამე, მახვილი და ტერფი ქართული ლექსის აუცილებელი სტრუქტურული ელემენტები არ ყოფილა.

თუ ცეზურის შეცვლა, გადაადგილება ერთ შემთხვევაში ახალ საზომებს, ახალ სალექსო ფორმებს ქმნის, მეორე შემთხვევაში მან შეიძლება ლექსი „დაშალოს“ კიდეც, სტრიქონს ლექსის სახე დაუკარგოს:

გადავაადგილოთ ცეზურა „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონში:

მას თინათინის / შენება ჰკლევდის / ნამნამთა ჯარისა.

სამის ნაცვლად ორმა ცეზურამ იმდენად შეუცვალა სახე ლექსს, რომ ამ სტრიქონში არა თუ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს ვერ ვცნობთ, საერთოდ, სალექსო სტრიქონის არსებობაც საეჭვო ხდება.

ქართული ლექსის კითხვისას რიტმული მოლოდინი ცეზურაზეა გადატანილი, ისე როგორც სილაბურ-ტონური ლექსის კითხვისას – მახვილზე (როგორც მიუთითებენ, ესაა ერთი ძირითადი განმასხვავებელი სილაბურსა და სილაბურ-ტონურ ლექსსა და სილაბურს შორის).

თუ ცეზურა თავის ადგილზეა, ქართული ლექსი მეტრულად გამართულია. ი. ჭავჭავაძის „ბაზალეთის ტბის“ ერთ სტროფს –

ვერ ერჩის თურმე მის მწვანეს,
ვერც სიცხე, ვერცა ზამთარი
და იმის მზიან ჩრდილებში
მუდამ გაზაფხული არი –

ი. გრიშაშვილმა მიანერა – „ცეზურა?“ (39, 296). დაბალი შაირის 3/5-ს მეოთხე სტრიქონში მაღალი შაირი ცვლის.

უფრო ადრე ის შენიშნული ჰქონდა სერგი გორგაძეს (36, 47).

ისეთი აქტიურობა ცეზურისა, როგორც ქართულ ლექსშია, სილაბური ლექსსა და სილაბურ-ტონურს ადრე დაამახასიათებელი. ცეზურა სილაბური ლექსის უპირველესი მსაზღვრელი ნიშანია. ცეზურა და სილაბურობა განუყრელი ცნებებია.

საინტერესოა ამ თვალსაზრისით იტალიური ლექსის მაგალითი. 30-იან წლებში ბ. ტომაშევსკი შენიშნავდა: „ფრანგულის საპირისპიროდ, იტალიურ ლექსს არა აქვს ცეზურა“ (102, 84).

მ. გასპაროვმა დაასაბუთა, რომ იტალიური ლექსი, ფრანგულისაგან განსხვავებით, უფრო სილაბურ-ტონურია, ვიდრე სილაბური.

მთავარი მიზეზი იტალიური ლექსის სილაბურტონურობისა ის არის, რომ მას ცეზურა არა აქვს. ერთ დროს, ფრანგულის გავლენით იტალიურშიც შეიჭრა ცეზურა, მაგრამ ენის ბუნებას ვერ შეეგუა (102, 251).

ამავე დროს, ცეზურა ყველა სილაბურ ლექსშია, როგორც რიტმის მარეგულირებელი.

თუ ამ დებულებას ვერ დავარღვევთ, ქართული ლექსი (განსაკუთრებით კლასიკური პერიოდისა, მეტნაკლებად – თანამედროვეც), ცეზურის მარეგულირებელი ფუნქციით ლექსსა და სილაბურ სისტემასთან უფრო ახლოსაა, ვიდრე სილაბურ-ტონურთან.

ამავე დროს, ქართული ლექსსა და სილაბურობა ზუსტ ანალოგიას ვერ პოულობს ყველა სილაბურ ლექსთან და, კერძოდ, ფრანგულთან. ფრანგულ ლექსში ცეზურის წინ და სტრიქონის ბოლოს რიტმული მახ-

ვილია, ხოლო ქართული ცეზურა რიტმულ მახვილს არ საჭიროებს, მაგრამ სპეციალურ ლიტერატურაში ხაზგასმითაა აღნიშნული, რომ სილაბურ ლექსწყობაში მეტრის მთავარი ნიშანი აქცენტურობა არ არის:

პოლონურ ლექსში მახვილის სისუსტის გამო მახვილიან და უმახვილო მარცვლებს შორის სხვაობა იმდენად უმნიშვნელოა, რომ პოლონური ლექსის მკვლევარნი კ. ზავოძინსკი და მ. დლუსკა ძველ პოლონურ ლექსს „სუფთა სილაბურს“ უწოდებენ. (154,35,37)

ცეზურისწინა მახვილი მოძრაობს კიდევ (მიცკევიჩის ლექსებში), მაშინ როცა ურყევად დაცულია იზოსილაბურობა და სავალდებულო ცეზურა (154, 36).

ამრიგად, სილაბურ ლექსწყობაში ცეზურის წინა და კლაუზულის წინა მახვილებს ვერ მივიჩნევთ ლექსის პირველად სტრუქტურულ ელემენტად, მის ფორმანტად. იგი არ არის საზომის მანარმოებელი. პოლონური სილაბური ლექსის მაგალითზე შეგვიძლია დავასკვნათ: სილაბურ ლექსში ცეზურისწინა მახვილი ყოველთვის არ ასრულებს გადამწყვეტ როლს. მაშასადამე, რჩება ცეზურა, როგორც ძირითადი მათრგანიზებული ლექსის რიტმისა, ხოლო ცეზურისწინა მახვილს არა აქვს დაკისრებული რაიმე მნიშვნელოვანი ფუნქცია.

ცეზურისწინა მახვილის უქონლობა ქართული ცეზურის მნიშვნელობას არ ამცირებს. ცეზურისწინა მახვილი, ჩვეულებრივ, ცეზურას აძლიერებს. ქართული ლექსის ცეზურა კი უამისოდაც ძლიერია: გრძელი, ლუნმარცვლიანი საზომები, ცეზურული, წინაცეზურული და უკანაცეზურული რითმებით, რითმიანი ცეზურა, რითაც ქართული ლექსი გამოირჩევა სილაბური სისტემის სხვა ლექსწყობათაგან, ქართულ ცეზურას დიდ ძალას და ენერგიას ანიჭებს.

5) გადატანა

ცეზურის ანტიპოდური რიტმული მოვლენა არის გადატანა. მუხლობრივი გადატანა სტრიქონის შიგნით ცეზურის ადგილასაა (მას ცეზურულ გადატანასაც უწოდებენ). იგი ანელებს ცეზურის ძლიერ პაუზას.

როგორც ვთქვით, ცეზურა იმთავითვე მოჰყვა მეტრულად მოწესრიგებულ ლექსს. ამიტომ ეს ტერმინი ადრინდელია, ხოლო ტერმინი გადატანა (ენგამბემენტ – ფრანგულად გადაბიჯება) –

გვიანდელი, რადგან ეს მხატვრული მოვლენაც გვიანდელია. გადატანა სინტაქსისა და მეტრის დაპირისპირებაა, ხოლო ადრინდელ პოეზიაში, მათ შორის ქართულში, მეტრული და სინტაქსური პაუზები უმეტესად ერთმანეთს ემთხვეოდა. ერთი დასრულებული აზრობრივი მონაკვეთი ჩვეულებრივად მთავრდებოდა ნახევარტაეპის, ტაეპის და, მით უმეტეს, სტროფის ბოლოს. ამას ხელს უწყობდა გრძელი საზომებიც – 16-მარცვლელი და 20-მარცვლელი, რომელთა ტაეპები, ხშირად ნახევარტაეპებიც, სტროფებზე რომ არაფერი ვთქვათ, თავისუფლად იტევენენ მეტ-ნაკლებად დასრულებულ აზრობრივ ერთეულებს.

რადგან გადატანა სინტაქსთანაა დაკავშირებული, იგი ძირითადად აზრობრივი კატეგორიაა, ცეზურა კი – ნმინდა მეტრული. მაგრამ პირველ ეტაპზე (გურამიშვილი) იმდენად ძლიერი იყო მეტრული ინერცია, რომ ანჟამბემანი გამონაკლისის სახით მაინც იჩენდა თავს. სხვა ვითარებაა ბესიკთან. ბესიკის მუხამბაზები ანჟამბემანს საერთოდ არ იცნობს.

ანჟამბემანი მომრავლდა XIX საუკუნეში, ხოლო მეოცეში ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა.

გადატანის თეორიაში აზრთა სხვადასხვაობაა: რიტმულ მოვლენად იქნეს იგი მიჩნეული, თუ სინტაქსურ მოვლენად. ერთი შეხედვით, იგი ნმინდად სინტაქსურია, რადგან სინტაქსურად შეკრული წინადადება, უმეტესად, სინტაგმა ითიშება.

ლეღეს ჩავიდა მწუხარე
ვარდი, ვარდის წყლით ნაბანი.

(ვაჟა-ფშაველა)

მაგრამ იგი ითიშება მეტრული ძალდატანების შედეგად.

თუ მეტრული ფაქტორი მოვაშორეთ, გადატანა არ გვექნება. გადატანა ტაეპის, ნახევარტაეპის, ან სტროფის ბოლოს ხდება, იქ, სადაც რიტმული გასაყარია. ამდენად, იგი რიტმული მოვლენაც არის, უფრო ზუსტად: რიტმულ-სინტაქსური. გადატანის დროს სტრიქონის ბოლოს ტონის ამალღება ხდება. ჩვეულებრივად კი ქართული სტრიქონი მაღალი რეგისტრით იწყება და შემდეგ ტონი თანდათან დაბლღება. მივმართოთ იმავე მაგალითს. ამჟარაა, რომ პირველი სტრიქონის ბოლოს, სიტყვასთან „მწუხარე“ ტონი უფრო მაღალია, ვიდრე მეორე სტრიქონის ბოლოს, სიტყვასთან „ნაბანი“, რადგან პირველი სტრიქონის ბოლოს გადატანაა, წინადადება არ თავღება, კიდევ რაღაც უნდა მოხდეს. გადატანა მოლოდინის ინტონაციაა. ეს კიდევ უფრო ნათლად ჩანს აკაკის ლექსის მაგალითზე:

(მახსოვს, ბავშვობისას, სკოლაში, ვიცოდით რა, რომ სტრიქონები ერთმანეთისაგან ხანგრძლივი პაუზით უნდა გაგვეთიშა, აკაკის ამ ლექსს, გადატანის გაუთვალისწინებლად, პირველი სტრიქონის ბოლოს შესვენებით ვკითხულობდით, მძიმე იქ გადაგვექონდა. გამოდიოდა: ბურქის ძირას გაზაფხულდა).

აკაკის ეს სტრიქონები სხვა მხრივაც არის საინტერესო. თუ ვაუას ზემოთმოტანილ ლექსში სინტაგმა (მსაზღვრელ-საზღვრული) ითიშება, აქ მარტივი წინადადების უადგილო გაკვეთა ხდება. მაშასადამე, გადატანა მარტივი წინადადების, უფრო მეტად, მარტივი გაუვრცობელი წინადადების კუთვნილებათ. რთულ ან შერწყმულ წინადადებაში, სადაც გრამატიკული პაუზით გამოყოფილი წინადადებანი ან მისი წევრები სტრიქონიდან სტრიქონზე გადადიან, გადატანა არ გვაქვს. სხვა ვითარებაა მარტივ წინადადებაში, რომელიც რთულშია ჩასმული და ერთ სტრიქონში არ ეტევა.

არც გრამატიკული პაუზის არარსებობაა ერთადერთი პირობა გადატანისათვის. ზოგჯერ მარტივ წინადადებაში გრამატიკული პაუზა, სასვენი ნიშანი არ გვაქვს, მაგრამ ისეა იგი გადატანილი სტრიქონიდან სტრიქონში, რომ ანუამბემანი არ იქმნება:

თითქოს იქ, შორს, სამი დღეა იწვის
მშვენიერი მწვერვალები წიწვის.

(გალაკტიონი)

„სამი დღეა იწვის მშვენიერი მწვერვალები წიწვის“ მარტივი წინადადებაა, ოღონდ გავრცობილი, ქვემდებარისა და შემასმენლის ჯგუფებით. მაგრამ ქვემდებარე და შემასმენელი თავ-თავიანთი ჯგუფებით ცალ-ცალკე სტრიქონებშია განთავსებული: „სამი დღეა იწვის“ და „მშვენიერი მწვერვალები წიწვის“. მათ შორის ლოგიკური პაუზაა, რაც გადატანის არსებობას გამორიცხავს.

სხვაა მარტივი გაუვრცობელი წინადადება: „დღეობა იყო სოფელში გუშინ“, რომელიც შიგნით ლოგიკურ პაუზას არ შეიცავს და მისი გაკვეთა, სტრიქონიდან სტრიქონში გადატანა სინტაქსს არღვევს:

დღეობა იყო სოფელში
გუშინ და დიდი მოღბენა.

(აკაკი)

ამრიგად, გადატანა არა ყოველგვარი მარტივი წინადადების, არამედ მარტივი გაუვრცობელი წინადადების მექანიკური გაკვეთა, მისი რომელიმე ნეერის სტრიქონიდან სტრიქონზე გადატანას!

ყველაზე თვალსაჩინოა მაინც სინტაგმის გადატანა, რომლის მაგალითი „მწუხარე ვარდი“ ზემოთ მოვიტანე. ან კიდევ, ისევ ვაჟასთან: „ხომ მაგას არ მღვუკლავდით მტრებს...“

გადატანა ყველა ერის ლექსწყობისთვისაა დამახასიათებელი და მასზე დიდძალი ლიტერატურა არსებობს. ყოველი მკვლევარი, ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად, თავისი მშობლიური ლექსის საფუძველზე აყალიბებს გადატანის თეორიას. გადატანა, როგორც ვთქვი, რიტმისა და სინტაქსის ურთიერთმიმართების შედეგია და თუ რიტმი ძირითადად ზოგადია, საერთაშორისო, სინტაქსი ნაციონალურია, ყოველ ენას თავისი საკუთარი აქვს. ამდენად, გადატანის შესახებ არსებული შეხედულებანი არ შეიძლება მექანიკურად მოვუყენოთ ქართულ ლექსს. ქართული ანჟამბემანის თეორია ქართულ ენასა და ლექსზე დაკვირვების შედეგად უნდა იქნეს შემუშავებული.

გადატანა ჩვეულებრივად ტაეპობრივია, ტაეპიდან ტაეპში წინადადების მექანიკურ გაკვეთას ეწოდება. ამავე დროს, არსებობს მუხლობრივი და სტროფული ანჟამბემანი. მუხლობრივი, ტაეპის შიგნით მოქმედი ანჟამბემანია, როცა მარტივი წინადადება მუხლებს (უმეტესად ნახევარტაეპებს) შორისაა გახილული:

მე გარდავსულვარ, სიბუნრემჭირს, ჭირთა უფრო ძნელია.

(რუსთველი)

ზოგიერთ ლექსწყობაში, სადაც მუხლის ცნება არ არის, ამ ტიპის გადატანას ცვხურული გადატანა ჰქვია. ჩვენც, შეიძლებაოდა, ამ ტერმინზე შევჩერებულიყავით, მაგრამ ტაეპისა და სტროფის გვერდით უპრიანია ტერმინი მუხლი.

ქართულ ლექსწყობაში, გრძელი საზომების გამო, მუხლობრივი გადატანა ხშირია:

გაუჩნდებოდა სიტყურფე ვარდს, /შენთან ხანი დაეყო.

(თიბურაშ I)

სამაგიეროდ იშვიათია სტროფული გადატანა. ტიპიურ ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს აკაკის „სასონარკვეთილების“ შემდეგი ადგილი:

პეი, სამშობლოვ, სხვებისთვის დედავ,
ჩემთვის კი ავო დედინაცვალო,
ვიცი, დაიბან პილატებრ ხელსა
და იტყვი, რამ ხარ დღეს. შენ უბრალო
ჩემს ტანჯვაში და ჩემს განსაცდელში.

მარტივი წინადადება: „რომ ხარ დღეს შენ უბრალო ჩემს ტანჯვაში“
სტროფიდან სტროფშია გადასული.

სტროფული გადატანის ნიმუშად ხშირად ასახელებენ „ვეფხისტყაოსნის“ მე-13 – მე-14 სტროფებს:

ვითა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსცდის დიდი რბევა,
მოზურთალსა – მოედანი, მართლად ცემა, მარჯვედ ქნევა,
მართ აგრევე მელექსესა – საუბართა ტკიბლთა ფრქვევა.
რა მისჭირდეს საუბარი და დაუნყოს ლექსმან ლევა,
მაშინღა ნახვდ მელექსე და მისი მოშაირობა!

წინა სტროფის ბოლოს პოემის არა ერთ გამოცემაში (კერძოდ, 1988 წლის გამოცემა) წერტილია დასმული. ესეც რომ არ იყოს, მძიმე ხომ აუცილებელია?! ხოლო სადაც მძიმეა, ე.ი. გრამატიკული პაუზა, იქ გადატანის არსებობა გამორიცხებულია.

ქართულ ლექსში გადატანის არსებობაზე პირველად აკაკი განერელიამ მიუთითა. „ქართულ კლასიკურ ლექსში“ ვკითხულობთ: „ქართველ რომანტიკოსებამდე ქართულ ლექსში ტაეპის სინტაქსური დაბოლოება ზუსტად ემთხვეოდა მეტრის აქცენტურ დასასრულს. მხოლოდ ბარათაშვილმა პირველად შეარყია ეს კონსერვატიზმი“ (25, 159).

ნიმუშად მოტანილია „ფიქრნი მტკერის პირას“ სტრიქონები:

თვითონ მეფენიც უძლეველნი, რომელთ უმადღეს
ამათ სოფლად არღა არის სხვა რამ დიდება,
შფოთვენ და დრტინენ და იტყვიან: „როდის იქნება
ის სამეფოცა ჩვენი თვისა“ და აღიძვნიან
იმავ მინისთვის, რაც დღეს თუ ხვალ თვითვე არიან.

შემდეგ შესწავლილ იქნა გადატანა აკაკის ლექსში, ვაჟა-ფშაველას პოემებში, ნანილობრივ, გალაკტიონის პოეზიაში (134, 83-87; 135, 74-85; 141, 62-64; 148, 83-87).

საგანგებო გამოკვლევა მიუძღვნა გადატანას თეიმურაზ დოიაშვილმა. იგი შემდეგი თავებისაგან შედგება: ანჟამბემანის ისტორიიდან, ანჟამბემანის ცნებისათვის და ანჟამბემანი, როგორც მხატვრული ხერხი (49).

ანჟამბემანი სათქმელი ლექსის კუთვნილებაა და არა სასიმღეროსი. ამიტომ იგი არაა ნიშანდობლივი არც ჩვენი ხალხური ლექს-სიმღერებისა და არც ადრინდელი მნიგნობრული პოეზიისათვის, რომელიც სასიმღერო ელემენტებს შეიცავდა. ბესიკის მუხამბაზში ხშირად შეიძლება სტრიქონები გადავაადგილოთ ისე, რომ აზრის მსვლელობა არ დაირღვეს, რაც აბსოლუტურად გამორიცხულია ბარათაშვილის ლექსებში.

აკაკი განწერელის დაკვირვება მართებულია. ქართულ პოეზიაში პირველად რომანტიკოსებმა მოიტანეს სათქმელი ლექსი და ანჟამ-ბემანი. თუმცა მანამდე სტრიქონიდან სტრიქონზე აზრის გადატანის შემთხვევები არა ერთი გვექონდა. ეს ხალხურ ლექსშიც შეინიშნება და ლიტერატურაშიც.

ცნობილ ხალხურ სიმღერაში „საბოდიშო“ ასეთი ადგილია:

თეთრი ცხვარი და თხის ჯოგი
მორბის, თიკანმა იხტუნა.

ჯოგი მორბის ერთი განუყოფელი სინტაგმაა. თუ ამ სიმღერის ტექსტს სათქმელ ლექსზე გადავიყვანთ, სიტყვა „ჯოგი“ ხმის დანევით უნდა გამოითქვას (სიმღერაში აქ მუსიკალური პაუზაა).

გივი მიქაძემ და თეიმურაზ დოიაშვილმა „ვეფხისტყაოსანში“ გადატანის რამდენიმე შემთხვევა დააფიქსირეს (1121, 1264, 1463-ე სტროფები). საილუსტრაციოდ:

შენ რომე ქალი გყოლია,
მე ძებნად მასვე ქალსად
მივლამთელი ქვეყანა.

ჩახრუხაძე და ე.წ. ალორძინების ხანის პოეტები, რაზედაც თეიმურაზ დოიაშვილი ამახვილებს ყურადღებას, არაერთგზის მიმართავენ გადატანას. გადატანა გვხვდება რუსთველის მიმბაძველთა პოემებში. ნარმოუდგენელიც კია, რაგინდ გრძელი საზომით არ წერდეს პოეტი, ერთი კონკრეტული წინადადება ყოველთვის ჩატიოს სტრიქონში.

ქართულ იამბიკოში ძალზე ხშირად წინადადება სტრიქონის ბოლოს არ თავდება, რაც საგანგებოდ შეისწავლა აპოლონ სილაგაძემ.

მიქაელ მოდრეკილის ერთ იამბიკოში სამი გადატანაა:

გამოისახა ცხოველის-მყოფელი ვნებაჲ
შენი ხორცითა, ქრისტე, ღმრთისა სიტყუაო,

რაცამს დაიკლა კრავდიგი ეგვიპტეს
სახსნად პირმშოთა, ხოლო შენ შეინარე
ნფესით მამისა ცხოვრებად მომწყდართათვის.

თითქმის ყველა ფორმალური ნიშნის მიხედვით ეს ნიმუშები გადატანაა. მაგრამ მივიჩნით ისინი ანჟამბემანად? ყოველი მათგანი პრინციპულად განსხვავებულია ბარათაშვილის ზემოთ მოტანილი მაგალითისაგან.

ყოველი აზრობრივი გადასვლა სტრიქონიდან სტრიქონზე გადატანად არ უნდა ჩაითვალოს.

„ფიქრნი მტკვრის პირას“ ზემოთ მოტანილ პასაჟში ავტორი, ერთი შეხედვით, უგულვებელყოფს ლექსის, როგორც ასეთის, ფენომენს. თითქოსდა, მისთვის მეტრული ზღუდეები არ არსებობს და პირდაპირ თხრობის ლოგიკას მიჰყვება. გადატანა მიზანდასახული მხატვრული ხერხია, რათა მეტრულმა ტაქტებმა ხელი არ შეუშალოს პოეტს თხრობაში, არ შეაფერხოს აზრის უწყვეტი დინება.

ანჟამბემანის თეორიაში საგანგებოდაა მითითებული მხატვრულ ეფექტზე, რასაც გადატანა იწვევს. მასზე საუბარია ფრანგულ ვერსიფიკაციულ ტრაქტატებში, საიდანაც იღებს სათავეს ანჟამბემანის ტერმინიცა და ცნებაც.

მორის გრამონი წერს: „ანჟამბემანი მხოლოდ მაშინ უნდა იხმარებოდეს, როცა პოეტს ძლიერი ეფექტის მიღწევა სურს“. მართალია, ეს ციტატა ამოღებულია ნიგნის იმ თავიდან, რომელსაც „ნამდვილი ანჟამბემანი“ ჰქვია (42), მაგრამ „ფრანგული რითმების ლექსიკონში“ (1961), რომელსაც წამძღვარებული აქვს პ.დეფეის „ფრანგული ვერსიფიკაციის მცირე ტრაქტატი“, ვკითხულობთ: „ანჟამბემანი ყოველთვის გამართლებული უნდა იყოს რაიმე განსაკუთრებული ეფექტის საჭიროებით“ (47).

გალაკტიონის გადატანაში –

ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა
არ გავიარე, რაა მამული –

ეფექტს ქმნის სტრიქონის ბოლოს მოქცეული სიტყვა ფეხშიშველა, რასაც მშობლიურ მიწასთან უშუალო შეხების ხიბლი აქვს.

ვაჟას გადატანა იმ წინადადებაში ხორციელდება, რომელიც მეტაფორაა:

იყოირობანდა, ცისკარნი
სულსჰკლევს, თანდათან ჰქრებოდა.

მიზანდასახულია აკაკის გადატანაც:

თუ ჩემს სამშობლოს გამოაღვიძებს
ჩემი სიკვდილი, აჰა, მეც მზად ვარ.

გადატანილ წინადადებაში ძლიერი, ეფექტური შინაარსია ჩადებული.

რადგან გადატანა ასეთი შესამჩნევი რიტმულ-სინტაქსური მოვლენაა, პოეტები ცდილობენ, ისეთი აზრი გადაიტანონ სტრიქონიდან სტრიქონზე, რასაც გარკვეული ღირებულება აქვს და მასზე გაამახვილონ მკითხველის ყურადღება. იდეურ-მხატვრული გამძაფრების ფუნქცია აქვს დაკისრებული გადატანას აკაკისა და ვაჟას ზემოთ მოტანილ სტრიქონებში, იდეური – აკაკისთან, მხატვრული – ვაჟასთან.

ზემოთ გადატანის სამ ტიპზე გავამახვილეთ ყურადღება: მუხლობრივი, ტაეპობრივი და სტროფული. არსებობს მეოთხეც.

კატრენის სტროფი, რაც განუხრელი უპირატესობით სარგებლობს ქართულ სტროფიკაში, ხშირად ავტონომიური შინაარსის ორ-ორ სტრიქონიან ნაწილად იყოფა. ზოგჯერ პირველი მეორის შემზადებაა, ზოგჯერ მისგან დამოუკიდებელიცაა. ყოველ შემთხვევაში, ზღვარი მეორე-მესამე ტაეპებს შორის გაცილებით მეტია, ვიდრე პირველსა და მეორეს, ან მესამესა და მეოთხეს შორის.

აკაკის ქვემოთ მოტანილი სტროფის სამ სტრიქონში გადატანაა. ასე ვთქვათ, ყველა ადგილი ათვისებულია:

ქუხილი და ელვა-ჭექა
მის ხელფაყთ, ბნელს და ნათელს
ჰფენდა ქვეყნად... და ბუნძნებაც
გქრძალვლდნენ მეხის მსროლელს.

(„უღმრთობა“)

მაგრამ პირველი და მესამე სტრიქონების გადატანა ისეთი ძლიერი და ეფექტური არ არის, ვიდრე მეორესი, რომელიც სპობს ზღვარს კატრენის ნახევრებს შორის.

აქ რითმის ფაქტორიც მოქმედებს. მეორე სტრიქონის ბოლოს, სადაც გადატანა ხდება, რითმის ცალია მოთავსებული: ნათელს (ნათელს-მსროლელს).

ასევე თვალნათლივია „თორნიკე ერისთავის“ მაგალითი:

მაგრამ სულმნათსა საქართველოსას
ღვთისმშობლობა დღეს ერთი სიზმარი
ენახა: ქვეყნად ჩამოსულიყვნენ
ნინო, ქეთევან და თვით თამარი.

მეორე და მესამე სტრიქონებს შორის გახიდული „სიზმარი ენახა“ გადატანაა, რაც გაძლიერებულია რითმით: სიზმარი – თამარი.

ქართული ლექსის სტროფში მეორე სტრიქონის ბოლოს ჩვეულებრივად რითმის ცალია (abab, xaxa და სხვ.) და თუ ამას გადატანაც ემთხვევა, ორივე ერთად ხელს უწყობს სტრიქონის დასასრულის გამოკვეთას. სიტყვის ორმაგი ხაზგასმა ხდება. რითმის წყვილულში პირველი ცალის შემდეგ მეორესთან შეხვედრის მოლოდინია, რაც დაახლოებით ისევე აღიქმება, როგორც გადატანაში აზრის დასრულების მოლოდინი.

გალაკტიონის ლექსებში საკმაოდ ხშირია მეორედან მესამე სტრიქონში რითმით განმტკიცებული გადატანა:

და ლამით, ოდეს სძინავდა ყოველს,
ზარით, ებანით
ხმაისმის: აჰა, ესერა მოვალს,
მიეგებენით.

„ებანით ხმა ისმის“ აშკარა გადატანაა: მარტივი გაუვრცობელი წინადადება ითიშება. ამავე დროს, ებანით - მიეგებენით რითმაა.

საერთოდ, რითმასთან მოხვედრილი გადატანა, სტროფის რა ადგილასაც არ უნდა იყოს, ყველგან განსაკუთრებულ ეფექტს ქმნის:

დაბლა ყრია ქვა და გუნდა,
ხმელი ნეშო, რკო და ნაბლი.
მალლა მთაა, სადაც უნდა
გადაფრინდეს დირიჟაბლი.

(გალაკტიონი)

აქ გადატანა არა მეორედან მესამეში, მესამედან მეოთხე სტრიქონში ხდება, შემასმენლური სინტაგმა („უნდა გადაფრინდეს“) ითიშება, რაც კიდევ უფრო მალლა სწევს სიტყვა „უნდას“ ტონს. ამავე დროს, „უნდა“ რითმის წევრია (ქვა და გუნდა - სადაც უნდა).

რა სახელი დავარქვათ ამ მეოთხე ტიპის გადატანას, სადაც ერთდროულად მოქმედებენ გადატანის ადგილსამყოფელი და რითმა?!

მას პირობითად, შეიძლება რითმიანი ანჟამბემანი ენოდოს, რითმიანი ცეზურის ანალოგიით.

გადატანის სიძლიერისთვის იმასაც აქვს მნიშვნელობა, ერთი სიტყვა გადადის, წინადადების ერთი წევრი, თუ სიტყვათა ჯგუფი; უშუალოდ სინტაგმა ითიშება, თუ სინტაგმის წევრებს შორის წინადადების სხვა წევრებია ჩართული.

ვაჟას ორტაეპედში:

ცამ გადიბანა პირიდამ
მუნთ, ნაცხები ღრუბლისა –

ანჟამბემანი თვალნათლივია, რადგან გაუვრცობელი წინადადების ბოლო სიტყვაა გადატანილი, მაგრამ თუ მეორე სტრიქონში სიტყვებს გადავადგილებთ და სიტყვას „მური“ ბოლოში გადავიტანთ, ანჟამბემანი აღარ გვექნება:

ცამ გადიბანა პირიდამ
ღრუბლის ნაცხები მურია.

თეიმურაზ დოიბვილს მოაქვს ნიმუში გალაკტიონის ლექსიდან, სადაც სინტაგმა „საშინელი პოეზია“ სიტყვათა მთელი ჯგუფითაა გათიშული და გადატანას ვერ ვგრძნობთ:

აჩრდილს თანაზიარს მარად საშინელი
მოსდევს განწირულთა შავი პოეზია (49, 26).

რა მოხდა? პირველ მაგალითში მარტივი გაუვრცობელი წინადადება გავრცობილზე იქნა გადაყვანილი. მეორე მაგალითში კი გადატანილი წინადადება თავისთავად მარტივი გავრცობილია, რომელშიც ლოგიკური პაუზა სტრიქონის დასასრულს ემთხვევა და გადატანის არსებობა ნიველირებულია.

რადგან გადატანა მიმართულია ამა თუ იმ აზრის აქცენტირებისათვის, მას კომპოზიციური ფუნქცია აქვს დაკისრებული. აკაკის სატირულ ლექსში „აპელაციის მცოდნე“ ყურადღებას იქცევს სტრიქონი:

გაბუტვით დადის, სიბრძნე აღარ ეტევა ყელში,

სადაც მუხლობრივი (ცეზურული) ანჟამბემანია: „სიბრძნე აღარ ეტევა ყელში“. სიტყვა „სიბრძნის“ აქცენტირებას ჩანჩურას „სწავლული“ შვილის დახასიათებაში კომპოზიციური დატვირთვა აქვს (135, 85).

ვაჟას „აღუდა ქეთელაურის“ სიუჟეტური ღერძია მანჯუვენის მღჭრე. აღუდა არ ემორჩილება თემის დადგენილ წესს, მის მიერ

მოკლულ ქისტს მარჯვენას არ ჭრის, რაც დრამატული ფინალის მიზეზი ხდება. სწორედ სინტაგმა მარჯვენის მთქნა გაკვეთა ვაჟამ ანჟამბემანით და იგი მკითხველის ყურადღების ცენტრში მოაქცია:

მტერს მოვკლავ, კიდევ არ მღოჭნი
მარჯვენას მაგათ ჯაბრითა.

ამგვარივე ფუნქცია აქვს დაკისრებული „გოგოთურ და აფშინაში“ იარაღის აყრას. ავაზაკი აფშინა გზად გოგოთურს შეეყრება და იარაღის აყრას უბრძანებს. გოგოთური ვერ მოითმენს და აფშინას სცემს. აფშინას ხასიათში გარდატეხა ხდება. კულმინაცია იარაღის აყრასთანაა დაკავშირებული, რაც აქცენტირებულია ანჟამბემანის წყალობით:

კაცისად მარაღისა
აყრა სიკვდილთან სწორია.

ორივეგან გადატანა კომპოზიციური ფუნქციითაა აღჭურვილი (148, 78).

ამრიგად, ანჟამბემანს პოეტები მიზანდასახულად და განსაკუთრებულ შემთხვევებში მიმართავენ. მისი ხშირი ხმარება სასაუბრო ინტონაციის გაძლიერებით ლექსს პროზად გადააქცევდა. ამის საფრთხე ნანილობრივ იგრძნობა აკაკის „ულმრთოობის“ ზემოთ მოტანილ ციტატაში და გივი გეგეჭკორის ლექსებში:

ჩემი ჟამი და ასაკი
მე ზაფხულის სწორედ იმ დროს
მომავონებს, დღეს ღამეში
გადასულა რომ ტყეს და მინდორს
უფრო მეტ ხანს ეუფლება...

(„ლექსი ორმოცდაათი წლის კაცზე“)

ანჟამბემანი, საზოგადოდ, ლექსის პერიფერიული მოვლენაა, პოეტებიც იშვიათად უნდა მიმართავდნენ მას და ჩვენც იგი არ უნდა ვეძიოთ წინადადების ყოველ გაყოფაში, სტრიქონიდან სტრიქონზე აზრის ყოველ გადატანაში რაც იშვიათია, მეტი გამომსახველობითი ძალისაა.

6) მეტრი

რიტმის ყველაზე ძირითადი ფაქტორი არის მეტრი (საზომი), რომელიც ქართულ ლექსწყობაში ემყარება მარცვალთა რაოდენობრივ

მონაცემებს. იმის მიხედვით, სტროფი თანაბარმარცვლიანი სტრიქონებისგან შედგება თუ არათანაბარმარცვლიანებისგან, საზომები ორგვარია: თანაბარმარცვლიანი (იზოსილაბური) და არათანაბარმარცვლიანი (ჰეტეროსილაბური). მარცვალთა რაოდენობა ციფრებით აღინიშნება.

ქართული პოეზიის მეტრული რეპერტუარი

ა) იზოსილაბური მეტრი

1. ოთხმარცვლელი (4; 2/2):

თოფი ხისა, ტყვია წყლისა.

(ხალხური)

2. ხუთმარცვლელი (2/3; 3/2):

ამავსებ ღვინით, აგავსებ ღვინით,

შესვი, გაამოს.

(ნ. ბარათაშვილი)

3. ხუთმარცვლელი (4/1):

ორთქმავალი სტვენს,

შენ კითხულობ ტვენს.

(გ. ტაბიძე)

4. ექვსმარცვლელი (3/3):

ჯერაც ვერ ძლეული,

დაჰქროდა წყეული.

(კ. მაყაშვილი)

5. ექვსმარცვლელი (4/2):

მოჰქრის ურა ცხენი

მონგოლური დალით.

(გ. ლეონიძე)

6. ექვსმარცვლელი (2/4):

შუქი გაიშალა,

(გ. ტაბიძე)

7. შვიდმარცვლელი (4/3):

ბალში ვაზი ობოლი.

(ი. ჭავჭავაძე)

8. შვიდმარცვლელი (5/2):
აყვავებულია მდელი,
(ი.ჭავჭავაძე)
9. შვიდმარცვლელი (3/4):
მამულო საყვარელო,
(ი.ჭავჭავაძე)
10. რვამარცვლელი (4/4):
მე ჩანგური მისთვის მინდა,
(ა. წერეთელი)
11. რვამარცვლელი (5/3;3/5):
თავის თემობის წესითა.
(ვაჟა-ფშაველა)
12. რვამარცვლელი (2/4/2):
ისევ ალუჩების ბუში,
(გ. ტაბიძე)
13. რვამარცვლელი (3/3/2):
ოცნება ტანჯული ქვეყნის,
(ვაჟა-ფშაველა)
14. ცხრამარცვლელი (3/3/3):
გაფრინდა ბავშვობის დღეები,
(გ.ტაბიძე)
15. ცხრამარცვლელი (5/4)
იხ. „მთიბლური“
16. ცხრამარცვლელი (4/5):
დედოფალი ღვთისა – მშობელი.
(დ.გურამიშვილი)
17. ათმარცვლელი (5/5):
მე ხომ სიცოცხლე არ მითხოვია.
(ტერენტი გრანელი)
18. ათმარცვლელი (4/4/2):
ატმის რტოო, დაღალულო რტოო.
(გ.ტაბიძე)
19. ათმარცვლელი (4/2/4):
როგორც მთვარის შუქი აღმაცერი.
(გ.ტაბიძე)

20. ათმარცვლელი (24/4):
სისხლი – შენს მინდვრებზე დასალერელი.
(ტ.ჭანტურია)
21. ათმარცვლელი (3/4/3):
ლალ-ბროლსა შერეენია შეთხზულად.
(ა.ჭავჭავაძე)
22. თერთმეტმარცვლელი (4/4/3):
შაენი შაშენი შავს გალიას შემსხდარნი.
(ბესიკი)
23. თერთმეტმარცვლელი (2/4/5):
ველარ დაიჭირონ მაჭრის ჯამები.
(გ.ლეონიძე)
24. თერთმეტმარცვლელი (3/3/5):
მან სევდა მომტაცა დანასობიდან.
(ბესიკი)
25. თერთმეტმარცვლელი (5/3/3):
ღამეა ჩუმი და მალლა ნისლია.
(ტ.გრანელი)
26. თერთმეტმარცვლელი (5/2/4):
ველარ იხილონ მკლავის მონაგარი.
(გ.ლეონიძე)
27. თერთმეტმარცვლელი (4/3/4):
ნინონმინდა, ჩვენ როგორც ხაზარები,
(გ.ლეონიძე)
28. თორმეტმარცვლელი (5/4/3):
იხ. „იამბიკო“
29. თორმეტმარცვლელი (4/3/5):
იხ. „იამბიკო“
30. თორმეტმარცვლელი (3/3/3/3):
ქარვათა მორევში დაეშვა ფარდები.
(გ. ტაბიძე)
31. თორმეტმარცვლელი (2/4/2/4):
მაგრამ დაცემული არვის ეენახეები.
(გ.ტაბიძე)
32. თორმეტმარცვლელი (4/4/4):
საქართველოს ძლიერებას გაუმარჯოს.
(ლ. ასათიანი)

33. ცამეტმარცვლელი (4/4//4/1):
მე გაჭმევდი, მე გასმევდი,
მე გაცმევდი ტანთ.
(დ. გურამიშვილი)
34. ცამეტმარცვლელი (4/2//4/3):
შენი ნების გზაზე დაუცემლად მატარე.
(დ. გურამიშვილი)
35. ცამეტმარცვლელი (5/5/3):
ამისთვისა ვთხოვ დიდის ხვეწნითა უფალსა.
(დ. გურამიშვილი)
36. ცამეტმარცვლელი (5/3/5):
მრავალთა ჟამთა მოგებად თემთა იარო.
(ს.-ს. ორბელიანი)
37. ცამეტმარცვლელი (4/3//3/3):
მოიხსენე, უფალო სჯად შენდა მოსული.
(დ. გურამიშვილი)
38. ცამეტმარცვლელი (3/4//2/4):
ჰე, ღმერთო, აღმიხილე თვალი გონებისა.
(დ. გურამიშვილი)
39. ცამეტმარცვლელი (4/5/4):
რომ მელირსოს სასჯელსა შინა მოსვენება.
(დ. გურამიშვილი)
40. ცამეტმარცვლელი (2/4//2/5):
მრავალს განსაცდელსა შინა შეყვანებული.
(დ. გურამიშვილი)
41. ცამეტმარცვლელი (4/3//2/4):
დამანახე, მაცნობე მე გზა ცხოვნებისა.
(დ. გურამიშვილი)
42. თოთხმეტმარცვლელი (5/4/5):
იხ. „ბესიკური“
43. თოთხმეტმარცვლელი (4/4//4/2):
იხ. „გურამული“
44. თოთხმეტმარცვლელი (4/3//4/3):
როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი.
(გ. ტაბიძე)
45. თოთხმეტმარცვლელი (5/2//5/2):
ეს რამდენიმე დღეა და რამდენიმე ღამე.
(გ. ტაბიძე)

46. თხუთმეტმარცვლელი (5/5/5):
 აღსდგა ქრისტე და აღმოიყვანა ადამიანი.
 (დ. გურამიშვილი)
47. თხუთმეტმარცვლელი (4/4/4/3):
 უნაზესი სიყვარულიც გულს ვარდებით არ ქარგავს.
 (გ. ტაბიძე)
48. თექვსმეტმარცვლელი (4/4/4/4):
 „რუსთველური“
49. თექვსმეტმარცვლელი (5/3/5/3/3):
 „რუსთველური“
50. თექვსმეტმარცვლელი (4/4/2/6):
 „რუსთველური“
51. თექვსმეტმარცვლელი (5/3/2/6):
 „რუსთველური“
52. თექვსმეტმარცვლელი (2/4/3/5/2):
 მღვდელნი ადიდებდით, რომელმან განაძლიერა იგი.
 (იოანე საბანისძე)
53. ოცმარცვლელი (5/5/ 5/5):
 იხ. „ფისტიკაური“ და „ჩახრუხაული“

ბ) ჰეტიროსილაგური მეტრი

ა) ორსაზომიანები

1. ოთხმარცვლელი სამმარცვლედთან (4 და 3):
 მოხტის წყარო
 მაღალ მთის ..
 (გ. ქუჩიშვილი)
2. ოთხმარცვლელი ექვსმარცვლედთან (4 და 4/2):
 იყო მკვდარი,
 მაგრამ მსგავსი მკვდარი?
 (გ. ტაბიძე)
3. ოთხმარცვლელი შვიდმარცვლედთან (4 და 4/3):
 თუ ხარ მონა,
 აქ არაეინ გენდობა.
 (გ. ლეონიძე)

4. ხუთმარცვლელი ექვსმარცვლედთან (5 და 2/4):
პორეულს ელი,
ისმენ ამ არიას.
(ტერენტი გრანელი)
5. ხუთმარცვლელი შვიდმარცვლედთან (5 და 4/3):
მოვედინ ევა, ტირილთა არს მონვევა.
(ბესიკი)
6. ხუთმარცვლელი ათმარცვლედთან (5 და 5/5):
მახსოვს ნეჟინი!
იქ მარტოობა და სინანული.
(გ. ტაბიძე)
7. ექვსმარცვლელი ოთხმარცვლედთან (4 და 2/4):
დათვს თავისი თავის ეჟინია.
(გ. ტაბიძე)
8. ექვსმარცვლელი ხუთმარცვლედთან (2/4 და 5):
მივალ, გადავკოცნი
ჩემსა მთვარესა.
(გ. ტაბიძე)
9. ექვსმარცვლელი ხუთმარცვლედთან (3/3 და 5):
მიყვარდა, მის გარდა
არვის ვეტრფოდი.
(ი. გრიშაშვილი)
10. ექვსმარცვლელი შვიდმარცვლედთან (3/3 და 4/3):
ნავიდეთ, მოვედოთ
თავისუფალ მთა და ბარს.
(გ. ტაბიძე)
11. შვიდმარცვლელი ხუთმარცვლედთან (4/3 და 5):
ულონო და უმნეო,
მარტო, სნეული.
(კ. მაყაშვილი)
12. შვიდმარცვლელი ექვსმარცვლედთან (4/3 და 4/2):
როგორც აფრის ტკაცუნის,
მოვარდნილი ზღვიდან.
(პ. იაშვილი)
13. შვიდმარცვლელი ექვსმარცვლედთან (5/2 და 5/1):

გუგუნი ძველი ბუხრის
სხვანაირია დღეს.

(გ. ტაბიძე)

14. შეიდმარცვლელი რვამარცვლედთან (5/2 და 5/3):
დრო სანთელივით დნება
და უმშვიდესი ღამეა.

(ტერენტი გრანელი)

15. შეიდმარცვლელი რვამარცვლედთან (4/3 და 4/4):
ნათქვამია – ხელი ხელს,
ორივე კი პირსა ჰბანსო.

(გ. ტაბიძე)

16. რვამარცვლელი ექვსმარცვლედთან (4/4 და 4):
ზღვა წყნარია ნამუტანი,
თითქო სძინავს.

(გ. ტაბიძე)

17. რვამარცვლელი ხუთმარცვლედთან (4/4 და 4/1):
ვინ მკითხულობს, ვინ დამეძებს,
ვის ვუყვარვარ მე.

(ნ. ჩხიკვაძე)

18. რვამარცვლელი ხუთმარცვლედთან (4/4 და 5):
არ მოხერხდა წყალისაგან
ღვინის გამოხდა.

(გ. ტაბიძე)

19. რვამარცვლელი ექვსმარცვლედთან (4/4 და 4/2):
შორეული ქალის ეშხი
მოვა, მაგრამ როდის?

(გ. ტაბიძე)

20. რვამარცვლელი შეიდმარცვლედთან (4/4 და 4/3):
გადმოფრენას ეს ყორანი
მადათოვზე აპირებს.

(გ. ტაბიძე)

21. რვამარცვლელი შეიდმარცვლედთან (5/3 და 5/2):
სოველი ბარის სიგრილე
და ჩეროები რბილი.

(პ. იაშვილი)

22. რვამარცვლელი ცხრამარცვლედთან (4/4 და 4/5):

ტირილმა რომ ავითანა,
დარდი თვალთ ვინ გაგიტარა, ვინ?

(ა. მირცხულავა)

23. რვამარცვლელი ათმარცვლედთან (4/4 და 4/4/2):

პუშკინმა რომ განვლო მლეთი,
ბინდი აწვა ხეობაში ჭალაკს.

(ს. ჩიქოვანი)

24. რვამარცვლელი თერთმეტმარცვლედთან (4/4 და 4/4/3):

მეამება სამაია,
ივერიის ღვთისმშობელი ბაია.

(ს. ჩიქოვანი)

25. რვამარცვლელი თორმეტმარცვლედთან (4/4 და 4/4/4):

კიდით კიდე ყანას მკიდენ,
გადვიხედე, ელვარებდა თავსაფარი.

(ს. ჩიქოვანი)

26. ცხრამარცვლელი ხუთმარცვლედთან (5/4 და 5):

მე ავამღერე ტკბილ შაირად
ქართლის ყანები.

(ი. გრიშაშვილი)

27. ცხრამარცვლელი ექვსმარცვლედთან (3/3/3 და 3/3):

მრისხანე ღრუბლები ჩამონვა,
მრისხანე ღრუბლები.

(გ. ტაბიძე)

28. ცხრამარცვლელი შვიდმარცვლედთან (3/6 და 3/4):

დროდადრო დამარეტიანოს ქაშეეთის შემოხედვამ.

(ლ. ასათიანი)

29. ცხრამარცვლელი რვამარცვლედთან (2/4/3 და 5/3):

შემდეგ მწუხარება გამეფდა,
ჩუმად მოვიდა ზაფხული.

(ტერენტი გრანელი)

30. ცხრამარცვლელი რვამარცვლედთან (4/5 და 4/4):

მოკლე არის ეს ცრუ სოფელი,
კაცსა გრძლად არ შერჩების.

(დ. გურამიშვილი)

31. ცხრამარცვლელი ათმარცვლედთან (5/4 და 5/5):

ჩემი გზა ახლავს ხეობას თან,
მთებში ჭოროხის ბრძოლის ხმებია.

(კ. კალაძე)

32. ათმარცვლელი ხუთმარცვლედთან (5/5 და 5):
ლაჰილზე ისევ დიდებული და
საესე მთეარეა.

(ა. კალანდაძე)

33. ათმარცვლელი ექვსმარცვლედთან (5/5 და 5/1):
ჩემო სამშობლოვ, ველად გაშლილო,
ვუმლერ შენს დიად მზეს.

(გ. ტაბიძე)

34. ათმარცვლელი ექვსმარცვლედთან (5/5 და 3/3):
მათ არაერთხელ აღმოსდათ კენესა,
ინმესა, ინმესა.

(გ. ტაბიძე)

35. ათმარცვლელი შვიდმარცვლედთან (5/5 და 5/2):
ეს იყო მაშინ, ეს იყო მაშინ,
როცა მე ბავში ვიყავ.

(გ. ტაბიძე)

36. ათმარცვლელი რვა მარცვლედთან (5/5 და 5/3):
მიყვარს „ათასერთ ღამის“ მთხრობელი,
ბუხარი, ცეცხლის გიზგიზი.

(ა. მირცხულავა)

37. ათმარცვლელი ცხრამარცვლედთან (4/4/2 და 3/3/3):
გუგუნებდა ხანდაზმული ზარი
და ზარებს უხმობდნენ ზარები.

(ს. ჩიქოვანი)

38. ათმარცვლელი ცხრამარცვლედთან (5/5 და 3/3/3):
შუალამისას ნამომლილები
დავრბივართ, გაზეთებს ვატარებთ.

(გ. ქუჩიშვილი)

39. ათმარცვლელი თერთმეტმარცვლედთან (4/4/2 და 4/4/3):
დამიქროლე დარაია ჭრელი,
ბალისფერი, როგორც ჭიაძია.

(ს. ჩიქოვანი)

40. ათმარცვლელი თერთმეტმარცვლედთან (5/5 და 5/3/3):

და მღერის, მღერის კალამის წვერი,
კალამის წვერი, ბულბულის ნისკარტი.

(პ. იაშვილი)

41. ათმარცვლელი თორმეტმარცვლედთან (4/4/2 და 4/4/4):

ვადავყურებ ციხიდან და შორით
ურმულივით ახლოვდება შელამება.

(ს. ჩიქოვანი)

42. ათმარცვლელი თორმეტმარცვლედთან (5/5 და 3/3/2/4):

ძვირფასო! ედგევეარ გზაჯვარედინზე
და ვიცი, ჩემი გზა ახლა რომელია.

(ტერენტი გრანელი)

43. ათმარცვლელი ცამეტმარცვლედთან (5/5 და 4/4/5):

ველარ ვიცანი ნაცნობი ტაო,
როცა თვალწინ გაიშალა აჭარის ტანი.

(გ. ტაბიძე)

44. ათმარცვლელი თოთხმეტმარცვლედთან (5/5 და 5/4/5):

პატარა ბალიშს დაეცა ცრემლი,
პატარა ფილტვებს შეეპარა ქლექი და ხველა.

(პ. იაშვილი)

45. ათმარცვლელი თოთხმეტმარცვლედთან (4/2/4 და 4/4/2/4):

ეო, მეო, აქეთ მომხედეო,
რას მომიტხრობს საყვარელი, ყური დაუგდეო.

(დ. გურამიშვილი)

46. ათმარცვლელი თოთხმეტმარცვლედთან (4/4/2 და 5/3/2/4):

მსმეო, მჭმეო, ჩემო ტანთა მცმეო,
ვერ მოგეშვები ცოცხალი, თუნდა მანამეო.

(დ. გურამიშვილი)

47. თერთმეტმარცვლელი ხუთმარცვლედთან (3/3/5 და 5):

განა შენ ნამდვილად მრისხანე ზღვა ხარ
ან მყინვარმთა ხარ.

(ი. ნონეშვილი)

48. თერთმეტმარცვლელი ექვსმარცვლედთან (4/4/3 და 4/2):

მზემ შეაღბო შეყინული ბზარები,
დნება წეროს თოვლი.

(გ. ლეონიძე)

49. თერთმეტმარცვლელი ექვსმარცვლედთან (1/5/5 და 15):

ვართ შემოუნახავთ წვეთები წვიმის,
გზაც ნაწვიმარია.

(ა. კალანდაძე)

50. თერთმეტმარცვლელი შვიდმარცვლედთან (4/4/3 და 4/3):
მთვარე წყალზე დასალევად ჩავიდა,
მაგრამ კი ვერ დალია.

(მ. გელოვანი)

51. თერთმეტმარცვლელი ცხრამარცვლედთან (4/4/3 და 4/4/1):
ჩრდილს მიჟენდა ანგელოზი ყინწვისის,
როს სამშობლოს არ დაეთმობდი მე.

(ს. ჩიქოვანი)

52. თერთმეტმარცვლელი ათმარცვლედთან (4/2/4/1 და 4/1/4/1):
იმ ვარდისფერ ატმებს მოვიგონებ კვლავ,
იმგვარადვე მდევე, იმგვარადვე მკლავ,

(გ. ტაბიძე)

53. თერთმეტმარცვლელი ათმარცვლედთან (4/4/3 და 4/4/2):
ტბის ნაპირზე ვფიქრობდი და ვლელავდი
უპოვე ჰარკი და სასახლე ლურჯი.

(ს. ჩიქოვანი)

54. თერთმეტმარცვლელი თორმეტმარცვლედთან (5/2/4 და 2/4/2/4):

ისევ მიწყნარდნენ მალლა სართულები,
ქარმა შუალამეს ღონე შეალია.

(ტერენტი გრანელი)

55. თერთმეტმარცვლელი თორმეტმარცვლედთან (5/3/3 და 2/4/3/3):

სავსე ყანები თამადას ელიან,
მესმის დაძახება – „დალიე, აიტან“.

(ტ. ტაბიძე)

56. თერთმეტმარცვლელი თერთმეტმარცვლედთან (5/3/3 და 3/3/3/2):

მახელით მახელს! შეერთდით, დაჯგუფდით!
თამარის სამშობლო არ გიყვართ განა?!

(ი. გრიშაშვილი)

57. თორმეტმარცვლელი ხუთმარცვლედთან (2/4/2/4 და 4/1):

შრომა უამური, ყოფნაც უამური,
განყვეტილი ხმა.

(გ. ტაბიძე)

58. თორმეტმარცვლელი ხუთმარცვლედთან (3/3/3/3 და 5):
გათენდა, ცეცხლის მზე აენთო, აცურდა,
დროშები ჩქარა!

(გ. ტაბიძე)

59. თორმეტმარცვლელი ხუთმარცვლედთან (4/2/4/2 და 5):
ჟივჟივი აქვთ ფრთოსანთ, ვარდი უხმობთ მგოსანთ,
ტრფობით აღვსილი.

(ა. კალანდაძე)

60. თორმეტმარცვლელი ექვსმარცვლედთან (3/3/3/3 და 3/3):
ვინ არის ეს ქალი, ვინ არის ეს ქალი,
ასეთი ცისფერი.

(გ. ტაბიძე)

61. თორმეტმარცვლელი ექვსმარცვლედთან (3/3/2/4 და 3/3):
ნითელმა ფერიან ცეკვით მოიარა
ზღვები და ხმელეთი.

(ა. აბაშელი)

62. თორმეტმარცვლელი ექვსმარცვლედთან (4/2/4/2 და 2/4):
მშვენიერი ზღვების, მშვენიერი მთების
ტრფობა გაგვეყოლია.

(ა. კალანდაძე)

63. თორმეტმარცვლელი შვიდმარცვლედთან (3/3/3/3 და 3/3/1):
ასეთი წარმტაცი, ასეთი ლამაზი
ვერ ნახოთ თქვენ მხარე სხვა.

(გ. ტაბიძე)

64. თორმეტმარცვლელი შვიდმარცვლედთან (1/5/3/3 და 3/3/1):
ჩემს სამშობლოშივე სამშობლოს დაკარგულს
დავეძებ ბედისგან კრულს.

(კ. მაყაშვილი)

65. თორმეტმარცვლელი რვა მარცვლედთან (5/4/3 და 5/3):
ჰე, ბედო, რა ხარ? შენი ხატი ვინ სახის,
ყოელ ფერობათა მონაო?

(ბესიკი)

66. თორმეტმარცვლელი რვა მარცვლედთან (4/4/4 და 4/4):

რა თოვლია! შენობებს და ბაღში სარდანს
ათოვს თეთრად დასახული.

(ი. აბაშიძე)

67. თორმეტმარცვლელი ცხრამარცვლედთან (3/3/3/3 და 3/3/3):
გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის,
ეს ჩემი სამშობლო მთებია.

(გ. ტაბიძე)

68. თორმეტმარცვლელი ცხრამარცვლედთან (2/4/2/4 და 3/3/3):
ჩემი გაფრენილი ლექსი დაენევა
ფრთაშესხმულ დღეების მძლეობას.

(ვ. გაფრინდაშვილი)

69. თორმეტმარცვლელი ათმარცვლედთან (4/4/4 და 4/4/2):
კიდევ გველის დულილი და დამაჭრება,
სიჭაბუკე კიდევ ბეურჯერ გველის.

(ს. ჩიქოვანი)

70. თორმეტმარცვლელი ათმარცვლედთან (3/3/3/3 და 5/5):
ვახტანგის ხმლის ნარეცხს ჭაბუკებს ასმევდნენ,
მის საფლავიდან მიჰქონდათ მინა.

(გ. ლეონიძე)

71. თორმეტმარცვლელი ათმარცვლედთან (3/3/3/3 და 3/3/3/1):
წისქვილში, გრილოში, ანთებულ სტრიქონში
ხმაურობს მდინარე, მოსული მწეღ.

(ს. ჩიქოვანი)

72. თორმეტმარცვლელი თერთმეტმარცვლედთან (4/4/4 და 4/4/3):
მაგრამ რაგინდ ატესტატი გქონდეს კარგი,
იგი მხოლოდ ნაფლეთია ქალაღის.

(გ. ტაბიძე)

73. თორმეტმარცვლელი თოთხმეტმარცვლედთან (4/2/4/2 და
4/4/4/2):

მეც ამ ღამეს მთვარეს წარბშუქრული ვხვდები,
ვარსკვლავივით მეკარგება თვალი უცხო მხარეს.

(კ. კალაძე)

74. თორმეტმარცვლელი თოთხმეტმარცვლედთან (2/4/2/4 და
4/4/2/4):

დავით, თომავ, მეო, ამ წიგნს მოგართმეო,
ნაიკითხე, შენ გასინჯე, კარგად შეიტყვეო.

(დ. გურამიშვილი)

75. თორმეტმარცვლელი თოთხმეტმარცვლედთან (2/4/2/4 და 3/5/2/4):

მაშვე, შენი ძეო, ვითხოვ, მიბოძეო,
ვიქცევი, ქვესკნეთს ვარდები, მისვეტ-მიბოძეო.
(დ. გურამიშვილი)

76. თოთხმეტმარცვლელი ხუთმარცვლედთან (5/4/5 და 5):
ცრემლთა მდინარე, სისხლმჩინარე. მიჰყრობს ხედვასა.
ვითლა გიხილო.

(ბესიკი)

77. თოთხმეტმარცვლელი შვიდმარცვლედთან (4/3/4/3 და 4/3):
არაფერი ეშველა, ნილაბები წითელი,
ნილაბები ათასი.

(გ. ტაბიძე)

78. თოთხმეტმარცვლელი შვიდმარცვლედთან (5/4/5 და 5/2):
თუ ბელურები იჩემებენ ბუდეებს მერცხლის,
ნაგეკიდება ცეცხლი.

(შ. ნიშნაინიძე)

79. თოთხმეტმარცვლელი ცხრამარცვლედთან (5/4/5 და 5/4):
მე დავილაღე, დაეუძღურდი, მძაგს, მძაგს ქვეყანა,
მითხარი ნანა, ტკბილი ნანა.

(გ. ტაბიძე)

80. თოთხმეტმარცვლელი ცხრამარცვლედთან (5/4/5 და 4/5):
თუ ბალკანეთში ოდითგანვე დაიმკვიდრებდნენ,
დასაბამით ჰპოვეს სადგური?

(ა. კალანდაძე)

81. თოთხმეტმარცვლელი ცხრამარცვლედთან (5/4/5 და 2/4/3):
შენს ძვირფას სახელს ამ ტირილში მე არ ვეხებები
და ვარ კაენივით გამობილი.

(ტერენტი გრანელი)

82. თოთხმეტმარცვლელი ათმარცვლედთან (5/4/5 და 5/5):
ამ ბნელი ღამით ვილაც დადის საქართველოში,
ამ ბნელი ღამით ვილაცა კენესის.

(გ. ტაბიძე)

83. თოთხმეტმარცვლელი ცამეტმარცვლედთან (5/4/5 და 4/4/5):
ქუთაისიდან მოდიოდნენ მოხალისენი,
ნინ გრიგოლი მიუძღოდა, უკან ისენი.

(ტ. ტაბიძე)

84. თოთხმეტმარცვლელი თხუთმეტმარცვლედთან (5/4/5 და 5/5/5):

და ბევრი რამე უდარდელად მჭკრეტი ციდანა,
ღრუბლებთან ერთად ამაოებამ თან წარიტანა.

(გ. ტაბიძე)

85. თხუთმეტმარცვლელი ხუთმარცვლედთან (5/5/5 და 5):

ფეხი დამადგით, გულზე დამადგით ფეხი ყოველმან,
წყალობა ჰყავით.

(ა. კალანდაძე)

86. თხუთმეტმარცვლელი თორმეტმარცვლედთან (5/5/5 და 5/5/2):

ვილაც უცნობმა მდინარის გაღმა დასტოვა სახლი,
ახსნა ბორანი და მიეგება ძახილს.

(კ. კალაძე)

87. თექვსმეტმარცვლელი ოთხმარცვლედთან (4/4/4/4 და 4):

ძილში მყოფმა ზღვა ვიხილე მთვარის შუქით ანათროლი
და ცის კიდე.

(ა. აბაშელი)

88. თექვსმეტმარცვლელი რვამარცვლედთან (4/4/4/4 და 4/4):

როცა შუქი ვარდისფერი, ვარდისფერი, მორცხვი, ნაზი
დაიღვარა განთიადზე.

(გ. ტაბიძე)

89. თექვსმეტმარცვლელი რვამარცვლედთან (5/3/5/3 და 3/5):

პირველ სიმდაბლეს აღეკარ, მზა ჩვენ ლოცვითა ზენანი,
წყალობით ძალთა მფენანი.

(ბესიკი)

90. თექვსმეტმარცვლელი თოთხმეტმარცვლედთან (4/4/4/4 და 4/4/4/2):

გადავიდა შუალამე და საზღვარზე დგება დილა!
ტყეში ელავს თვალი ისევ და შრიალი ფრთხილი.

(კ. კალაძე)

91. თექვსმეტმარცვლელი თხუთმეტმარცვლედთან (5/3/5/3 და 5/3/5/2):

აჭარის მთებიც სივრცეში წასულან დანისლულები!
დათოვლილია ხომალდის დაბლა დახრილი ანძა.

(კ. კალაძე)

92. თვრამეტმარცვლელი ცხრამარცვლედთან (3/3/3/3/3/3 და 3/3/3):

აქ მკვდრები დაპქრიან ზღაპრული რაშებით და ბედის ეტლებით
ჰაერი სიკვდილით დაფარეს.

(გ. ტაბიძე)

93. თვრამეტმარცვლელი თორმეტმარცვლედთან (3/3/3/3/3/3 და
3/3/3/3):

ნმინდაო დამიცევი სუროში საშიშრად მივარდნილ კედლებით,
ეს სახლი მაგონებს დაწყველილ სამარეს.

(გ. ტაბიძე)

ეს მაგალითები ჰეტეროსილაბური ორსაზომიანობის ტიპიური
ნიმუშებია. ერთმანეთის მომდევნო ტაეპებიდან ერთს სხვა ზომა აქვს,
მეორეს – სხვა. ლექსის საზომი ერთეული ორტაეპედია.

მაგრამ ორსაზომიანობის კატეგორიაში უნდა შევიტანოთ იმგვარი
შემთხვევებიც, როცა სტროფის ნებისმიერი ტაეპია განსხვავებული
ზომის: ან გრძელია დანარჩენებზე, ან – მოკლე.

ამ დროს ლექსის საზომი ერთეული მთელი სტროფია. მოვიტანთ
რამდენიმე ნიმუშს.

1. მეოთხე ტაეპის მარცვალთმეტობა.

მისი უძველესი ნიმუშია ს.-ს. ორბელიანის „უცხო“, რომლის ორ-
ტაეპიან სტროფებში პირველი სამი ტაეპი ათმარცვლიანია, მეოთხე
– ცამეტმარცვლიანი:

კარგ ქალს ვინ ღირსა, მოარჩენს ჭირსა,
ზრუნვას მოილხენს, ვინ უჭყრეტს პირსა.
ნუცა შეხედები ანჩხლსა და ძვირსა.
ჰქვიან მათ უგლიმი, გლისპი, სარცხვინელია.

2. მეოთხე ტაეპის მარცვალთნაკლებობა:

მე შემიყვარდა ძველ ნიგნების ნესტი და ჟანგი.
ვეტრფი ყოველგვარ ძველ დანაშთომს,
ძველ ნატამალსა.
ახ, ნეტამც იმ დროს! როცა სწერდა
„დასტურლამალსა“

მეფე ვახტანგი!

(ი. გრიშაშვილი, „მეფე ვახტანგი“).

როგორც ვხედავთ, პირველი სამი ტაეპი თოთხმეტმარცვლიანია, მეოთხე – ხუთმარცვლიანი.

3. პირველი ტაეპის მარცვალთნაკლებობა:

მახსოვს ნეუინი!
იქ მარტოობა და სინანული.
დაგვესხენ ღამით მოთარეშენი
და ომი ატყდა პარტიზანული.

(გ.ტაბიძე, «ცხრაას თერამეტი»)

პირველი ტაეპი ხუთმარცვლიანია, დანარჩენი – ათმარცვლიანი.

4. მეორე ტაეპის მარცვალთნაკლებობა:

ცა ვარსკვლავების თოვლით ფენილი
აქანებს თვალებს.
ოჰ, რანაირად ხარ მონყენილი,
რა ეფემერა გკლავს და განვალებს?

(გ.ტაბიძე, «ცა თოვლით ფენილი»)

წინა ნიმუშისგან განსხვავებით, აქ მეორე ტაეპია ხუთმარცვლიანი, ყველა დანარჩენი ათმარცვლიანია.

ამავე კატეგორიისაა კატრენის მესამე ტაეპი მარცვალთმეტობით თუ მარცვალთნაკლებობით, რასაც ცალკე ვეხები.

ბ) სამსაზომიანები (იგულისხმება სამი ურთიერთგანსხვავებული საზომი)

1. ათმარცვლელი, ექვსმარცვლელი, ხუთმარცვლელი (5/5, 3/3 და 5):

იჯდა ზაფხული ბროლის ტახტზედა,
ხელი ზედ ედვა ფარ-ხმალ-ლახტზედა,
მზად პყვანდა ლაშქარი,
თოვლ-წვიმა, მას ქარი.
მოსწონდა თავი.

(დ. გურამიშვილი)

2. რვამარცვლელი, შვიდმარცვლელი, ოთხმარცვლელი (4/4, 4/3 და 4):

ფერი მზესა და ქარს მოჰყავს,
გაზაფხულის სადარი.
შენ კი ლოყას
გადაგკვროდა ზამთარი.

(გ. ტაბიძე)

3. ექვსმარცვლელი, რეამარცვლელი, ხუთმარცვლელი (3/3, 4/4 და 5):

გასნეი ფარდები
დაფნა ჰყვავის, ჰყვავის ნარინჯთ
მილიარდები!

(გ. ტაბიძე)

4. ექვსმარცვლელი, შვიდმარცვლელი, ხუთმარცვლელი (3/3, 3/4 და 5):

გულში სხვა უინია...
მე მხნედ ვარ, არავისიც
არ მეშინია!

(გ. ტაბიძე)

5. ათმარცვლელი, ხუთმარცვლელი, სამმარცვლელი (5/5, 5 და 3):

დამშვილდი, გული რისთვის გიკვდება,
ჩვენ რითმებს ვთოვდით!
მე ზღვაურთ ღვინო დაურვიგდება,
მოგროვდით!

(გ. ტაბიძე)

6. ათმარცვლელი, თოთხმეტმარცვლელი, ხუთმარცვლელი (5/5, 5/4/5 და 5):

გიგზავნი ამ ნიგნს. ომი გათავდა.
ამ ნიგნში ოდნავ აისახა ის მძაფრი ხანა –
ის მწველი ხანა, როს სისხლს ღვრიდა ჩვენი ქვეყანა.
გათავდა ომი.

(გ. ტაბიძე)

7. თორმეტმარცვლელი, ექვსმარცვლელი და ხუთმარცვლელი (4/3/5, 3/3 და 5):

ეტლის პირმან მიმზიდნა თვისსა ტკბილ ხმასა,
ხმამან მისმან განმავდო, ვით ნავი ზღვასა.
მიკვირს და მეოცნა!
ჭირნი მეოცნა!

(ბესიკი)

8. ლადო ასათიანის ეს სტროფი ოთხსაზომიანია (3/3/4, 5/2, 4/2/4 და 3 3 2):

რუსთველის პროსპექტზე სიარული
ნუ მომიშალოს ღმერთმა,
ვიყო მუდამ ასე მხიარული,
ქართველი პოეტი მერქვას.

მრავალსაზომიანებში შევიტანეთ მხოლოდ მარცვალთა რაოდენობით განსხვავებული სტრიქონები და არა მათი ვარიაციები.

გარდა ამისა, ახალ ქართულ პოეზიაში ხშირია ნარევი ფორმები, რომლებსაც ვერლიბრისაკენ აქვს მიდრეკილება.

მეტრული რეპერტუარი სრული არ არის. ძირითადად, ადრინდელ პოეტებზე ავიღეთ ორიენტაცია. თანამედროვე პოეზიაში ლექსის საზომთა რიცხვი აურაცხელია. მარტო გ.ტაბიძის პოეზია 130-ზე მეტ მეტრულ ფორმას იცნობს. ბევრ პოეტს თავისი საკუთარი საზომი მოაქვს.

მაგრამ წარმოდგენილი მასალაც კარგად მეტყველებს ქართული პოეზიის მეტრული რეპერტუარის სიმდიდრეზე.

ბ) ვერლიბრი

XX საუკუნის ათიანი წლებიდან ქართულ პოეზიაში ფეხს იკიდებს თავისუფალი ლექსი (ვერლიბრი). ტერმინი ფრანგულია და ვერლიბრი ევროპული პოეზიის პირმშოა. მისი შემოტანა დაკავშირებულია ამერიკელი უოლტ უიტმენის, ბელგიელი ემილ ვერჰარნისა და ფრანგი სიმბოლისტების სახელებთან.

ლოზუნგი – ყველა გზა ევროპისაკენ მიდის – რომანტიკოსთა შემდეგ ქართულ სინამდვილეში კიდევ უფრო სრული მასშტაბით XX საუკუნის დასაწყისიდან შევიდა ძალაში. უახლესი (და ჯერჯერობით უკანასკნელი) სალექსო რეფორმა, რომელიც გალაკტიონის სახელთან არის დაკავშირებული, ევროპეიზმის დაგვირგვინება იყო და სწორედ მან მოიტანა ვერლიბრი. იგი ევროპული პოეზიის იმპორტია და მისი ძიება ადრინდელ ქართულ სინამდვილეში საფუძველს მოკლებულია.

გალაკტიონის „არტისტულ ყვავილებში“ რამდენიმე ვერლიბრია შესული. არაერთი ვერლიბრი აქვთ დაწერილი ცისფერყანწელებს.

ოციანი წლებში ვერლიბრის თეორიული დასაბუთებაც სცადეს (შალვა აფხაიძემ, გრიგოლ ცეცხლაძემ, სანდრო ცირეკიძემ).

XX საუკუნის სამოცდაათიან წლებში ვერლიბრის თაობაზე ფართო პოლემიკა გაიშალა.

ამავე დროიდან გაძლიერდა ვერლიბრისაკენ ლტოლვა (ბესიკ ხარანაული, ლია სტურუა). დღეს ვერლიბრი ქართულ პოეზიაში ზოგჯერ მეტოქეობასაც კი უწევს კლასიკურ ლექსს.

ვერლიბრს აქვს თავისი საკუთარი, არაორდინალური ფორმა და შინაარსი. იგი მეტრულ ნესრიგს დაუმორჩილებელი ლექსია – ასიმეტრიულობით, სტროფული ამორფიზმით და ურითმობით. მაგრამ „რითმისა და მეტრის სანაცვლოდ, – როგორც თავის დროზე წერდა ივანე გომართელი, – იგი შინაგან სიძლიერეს მოითხოვს“. ეს შინაგანი სიძლიერე აზრის კონცენტრაციაშია, მოულოდნელ სახეებსა და განწყობილებებში. ვერლიბრს საკუთარი პოეტური სამყარო აქვს, რომელიც ყველა თემას ვერ მოიხრება, ყოველგვარ მოტივს ვერ შეითვისებს. რიტმის გარეშე საერთოდ ლექსი არ არსებობს და ვერლიბრსაც თავისი რიტმული კანონზომიერებანი აქვს, რომელიც ენის ლოგიკას ეფუძნება. თუ მეტრულ ლექსში აქცენტი სიტყვაზეა, ვერლიბრში ფრაზაა აქცენტირებული და სინტაქსიც კი ნანილობრივ განსხვავებულია. კერძოდ, მისთვის უცხოა ინვერსია, რომელიც რიტმს ამძაფრებს. ვერლიბრის რიტმი მოშვებულია, თავისუფალი და მთელი დატვირთვა აზრის შეკუმშულ დინებაზეა გადატანილი. პირდაპირი გაგებით მეტაფორულობაც იგნორირებულია, მაგრამ არაა მოკლებული სახეობრიობას:

ვარდებისათვის კი არ ვიხრები,
პალოებს ვაძრობ.

(ბესიკ ხარანაული)

გავდივარ ქუჩაში, როგორც ემიგრაციაში,
ვბრუნდები სახლში, როგორც სამშობლოში.

(ლია სტურუა)

დღეს ლიტერატურულ წრეებში ვერლიბრის ავტორებს პატივი და დიდება არ აკლიათ. ბესიკ ხარანაულს ერთ-ერთ მოწინავე პოეტად თვლიან; „რა მალლა ცხოვრობთ!“ – წერენ ლია სტურუაზე.

ყოველივე ეს ფაქტია და ვერსად გაექცევი, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ვერლიბრი ჩვენში არ არის ხალხის ფართო მასების კუთვნილება, ხალხის გულთან მისატანი ლექსი. მარტო ის გარემოება, რომ ვერლიბრი არ იმღერება, იგი ვერ გახდება ხალხის ჭირისა და ლხინის თანამოზიარე, მისი ცხოვრების თანამგზავრი. გაჭირდება ვერლიბრის ფორმით დაწერილი ისეთი ლექსის დასახელება, ერს რომ აეტაცა, მაშინ როცა კლასიკური სტილით დაწერილ ამგვარ ლექსებს ასობით ჩამოთვლი.

გალაკტიონი ხალისით შეეგება ვერლიბრს, თუმცა „ჯონ რიდის“ შემდეგ მას არ გაჰკარებია. იგი წერს: ვერლიბრი დაუსრულებლის შთაბეჭდილებას ტოვებსო. მართლაც, ვერლიბრს არა აქვს მყარი კომპოზიცია, ერთიანი არქიტექტონიკა. არც მუსიკალურობით გამოირჩევა. ერთიცა და მეორეც ემოციურობის დაქვეითებას იწვევს. ამას ხელს უწყობს ურითმობა და ეეფონიური სიღარიბე (ალიტერაცია-ასონანსის უქონლობა). უნდა დავეთანხმობთ ბესიკ ხარანაულს: „რითმით მეტისმეტმა გატაცებამ დაავინროვა პოეზიის სივრცე“. მაგრამ სხვა არის რითმით მეტისმეტი გატაცება და სხვა არის სრული ურითმობა (არა რამდენიმე ლექსში, არამედ საერთოდ), მუსიკალური ფაქტორის მთლიანი იგნორირება. ვერლიბრი მშრალი ლექსია. მაგრამ მას თავისი მკითხველი ჰყავს. ზოგს სწორედ ასეთი ლექსი მოსწონს. ვერაფერს იტყვი. გემოვნებაზე არ დაობენ.

არის თუ არა ვერლიბრი ქართული პოეტური სულის ძირითადი გამოხატულება?

ჩვენ რუსთველის ქვეყანაში ვცხოვრობთ, დიდი ხანია კი გალაკტიონის ლექსით ვსაზრდობთ. რუსთველმა და გალაკტიონმა ქართულ ლექსს მთავარი მიმართულება მისცეს და ამ ხაზის გამრუდება არ შეიძლება. რითმა ჩვენი ხალხის ყოფაშია შეჭრილი, მის ფსიქიკაშია ჩამჯდარი. ანდაზები, გამოცანები, ეპიგრამები რითმაზეა აგებული. ქართველ ხალხს ვერ წაართმევ რითმის მოლოდინის სასიამოვნო განცდას (როცა სტრიქონში რითმის ცალს დაიგულებ და მის გამართლებას ელი). ჩვენს გენებშია მეტაფორული აზროვნებაც.

დღეს ზოგიერთ ევროპელს არ მოსწონს ჩვენი პოეზია სწორედ მისი მუსიკალურობისა და მეტაფორულობის გამო. მაგრამ რა ვუყოთ! ჩვენ ეს ვართ და ჩვენ ჩვენ ვართ!

ვერლიბრი უსათუოდ დარჩება (და უნდა დარჩეს) ქართულ პოეზიაში. იგი უკვე დამკვიდრებულია, თავისი ისტორია აქვს და დანაშაული იქნება, ათასობით ადამიანს ვერლიბრით ტკობის უფლება წაართვა.

მაგრამ საქართველოში ვერლიბრი ვერასოდეს ვერ იქცევა პოეზიის ნამყვან მიმართულებად.

II. ლექსთა სახეები

სალექსო ფორმათა ერთი ნაწილი, რომელიც მეტრულ რეპერტუარშია წარმოდგენილი, სახელდება და მათ ცალკე გამოვყოფთ.

1) მთიბლური

მთიბლური ხალხური ლექსის სახეობაა. როგორც აკაკი შანიძემ მიუთითა, იგი ცხრამარცვლიანია და ურითმო (116).

საზოგადოდ, მთიბლურს ფშავ-ხევსურულ პოეზიასთან აკავშირებენ. მაგრამ ამ ხასიათის ლექსები მთიანი საქართველოს სხვა რეგიონებშიცაა გავრცელებული და მოგვიანებით ელენე ვირსალაძემ აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს მთიელთა ზეპირსიტყვიერების გათვალისწინებით გამოთქვა მოსაზრება, რომ მთიბლური ცხრამარცვლიანი ლექსია, ხოლო რაჭულ მთიბლურებში მარცვალთა რაოდენობა თავისუფალია (54).

მთიბლურის შესახებ არსებულ ლიტერატურაში ცხრამარცვლიანობა დაკონკრეტებულია – 5/4. პაუზა ხუთი მარცვლის შემდეგ სავალდებულოდაა მიჩნეული:

ცელი ვლესე და/ ვერ გავლესე,
გადალესული/ ყოფილიყვა.
ცოლი ვწურთნე და/ ვერ გავწურთნე,
თავში უწურთნი/ ყოფილიყვა.

ხმოვნის დაგრძელება, გვრინში დასაყოლებელი ხმოვნები დასაშვებია პაუზის წინ და სტრიქონის ბოლოს:

თიბა გავიდეს (ამა) ჩარგალენი (ოოო).

მათურელ ილია გახუტელაშვილისაგან ნათქვამ მთიბლურში, რომელიც მაგნიტოფონზე ჩაინერა ფოლკლორისტმა ი. გოგოლაურმა, მკაცრად არის დაცული ორმუხლიანობა და მუსიკალური პაუზის ადგილსამყოფელი (5/4).

მეტი დეტალიზაცია მთიბლურის მეტრისა არავის მოუხდენია.

ჩვენი ხალხური პოეზიისა და მუსიკალური ფოლკლორის მკვლევარნი ერთხმად მიუთითებენ მთიბლურის ორგანულ კავშირზე ხმით

ნატირლებთან. ხშირად ხმით ნატირალი კარგი მთიბელის გლოვაა, ხოლო მთიბლურში გლოვის შინაარსია შესული. ორივეს ერთი და იგივე რიტმი აქვს. ეს უბრალო დამთხვევა არ არის. როგორც მიუთითებენ, ამ დროს ორივეგან მიცვალებულის კულტი მოქმედებს. პირველყოფილი, ანიმისტური რწმენით, თიბვა იგივე გარდაცვალებაა. ადამიანი და ბუნება გაიგივებულია.

ერთი პოეტის ლექსში ვკითხულობთ: თივით დატვირთული ურმები ნელა იხდიან თივის ბოხობებს. გარდაიცვალა მწვანე მინდორი.

მთიბლურის რიტმს დროდადრო წარმართულ საგალობლებშიაც იყენებენ (38), რაც მისი არქაულობის დასტურია.

არქაულია მთიბლურის მუსიკალური ფორმაც (121).

არ ცდებოდა აკაკი შანიძე: მთიბლურის სახით უნდა გვექონდეს ერთ-ერთი უძველესი ნიმუში ქართული ლექსისა.

ყოველივე ზემოთქმული შეეხება მთიბლურს, როგორც ხალხურ-სიმღერას. მაგრამ ერთი და იგივე არ არის მთიბლური – თიბვის დროს შესრულებული ლექს-სიმღერა, ან მიცვალებულის დატირება – და მთიბლური, როგორც სალექსო ფორმა.

აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებული მთიბლურები ცხრა მარცვალზეა გათვლილი. ცალკეული ათმარცვლიანი სტრიქონები ან ჩანერის უზუსტობის შედეგია, ან სიმღერის სპეციფიკიდან მომდინარეობს.

მთიბლურში:

ცელო, გამიჭერ,/ გზისპირია, 9
ჩამაივლიან და/სირცხვილია, 10

მეორე სტრიქონისეული და ზოგ ვარიანტს არა აქვს. ხმით ნატირალში: მაჰკვდია ბეჩავო/ იერემო (10) – სიტყვა ბეჭავ უნდა ყოფილიყო (ირაკლი გოგოლაური). მოტირალის გვრინში დასაყოლებელი ო (ბეჩავო), ალბათ, ჩამწერმა მარცვლების სათვალავში შეიტანა.

ელენე ვირსალაძის მიერ ჩანერილ ხმით ნატირალში ათმარცვლიანი სტრიქონის არსებობა უდავოა:

თემი შაყრილა კიხოტის ძირ, 9
შვილო, გიპირებენ დარბევასა. 10
იასაული მოგვივიდა, 9
გამოგზავნილი თემისაგან. 9

მაგრამ ეს ზედმეტი მარცვალ მეორე სტრიქონში შესრულების დროს ითქვიფება.

სხვა ვითარებაა რაჭულ მთიბლურებში, რომლებიც ხშირად შორდებიან ცხრამარცვლედის ფორმას. ელენე ვირსალაძის მიერ ჩანერილი მასალების შესწავლამ დამარწმუნა, რომ მარცვალთა მეტნაკლებობის მიუხედავად, რაჭულ მთიბლურებში გარკვეული რიტმული კანონზომიერება შეინიშნება, რაც სტრიქონთა კადენციებს შეეხება. გარდა თითო-ოროლა გამონაკლისისა, სტრიქონთა დაბოლოებანი ლუნმარცვლიანია. მაგალითად 24-სტრიქონიან მთიბლურს „ჩვენო ტოლამხანაგო“, რომლის მეტრი მერყეობს 8 მარცვლიდან 14 მარცვლამდე, 17 სტრიქონში კადენციები ოთხ ან ექვსმარცვლიანი აქვს.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ფშავ-ხევსურულ მთიბლურებში სტრიქონთა დაბოლოებანიც ლუნმარცვლოვანია, მთიბლურის მეტრში რალაც საერთო, ზოგადქართული ისახება.

როცა დაბოლოების ლუნმარცვლიანობა დაცულია, მთიბლური სიმღერების რიტმი, ასე თუ ისე, ითმენს ცეზურის მარცხნივ მარცვალთა მეტნაკლებობას. ზემოთ ხსენებული რაჭული მთიბლურებიდან 14-მარცვლიანი სტრიქონი – „ყარაფუზი ხალხია ახლა, / დიდგულიო“ – თავისი შინაგანი წყობით ჰგავს მთიბლურისათვის ტიპიურ 9-მარცვლიან სტრიქონს: „ბრალი, ვინც მოკვდეს, / ვაჟკაციო“.

ამრიგად, მთიბლურ სიმღერებს შინაგანად მონესრიგებული რიტმი აქვს.

როცა მთიბლურზე, როგორც სალექსო ფორმაზე, ვლაპარაკობთ, მხედველობაში გვაქვს ლიტერატურული ლექსი.

თუ არ ჩავთვლით სასულიერო პოეზიის ცალკეულ სტრიქონებს, რომლებიც პავლე ინგოროყვას „გიორგი მერჩულეში“ აქვს აღწუსებული და ცხრამარცვლედით სახელდებული, პირველი ლიტერატურული ნიმუში მთიბლურის მეტრისა მამუკა ბარათაშვილმა მოიტანა თავისი ტრაქტატის ქრესტომათიულ ნაწილში:

რაზომ ხმელეთი იარეო,
ჩემს მდურავს ვერ ეზიარეო:
არა ვქნა საუდიარეო,
გლეხთ არსად მოვამშიარეო.

საბას მიერ გალექსილ „ქილილა და დამანაში“ ეს ლექსი რვამარცვლიანი წყობილის სახითაა შესული (5/3). „ჭაშნიკში“ გადმოტანისას

მამუკამ სათაური დაუტოვა, მაგრამ მარცვალი მიუმატა. „ჭაშნიკის“
გადამწერს საბასეული ფორმა აღუდგენია:

რაზომ ხმელეთი იარო,
ჩემს მდურავს ვერ ეზიარო.

და ა.შ.

ამრიგად, მამუკა ბარათაშვილის წყალობით ქართულ მნიგნობ-
რულ პოეზიას შერჩა მთიბლურის სქემა 5/4.

მთიბლურის მეტრითაა დანერილი ალექსანდრე ჭავჭავაძის „ოჰ,
წარმავალნო“ (აღნიშნული აქვს ი. გოგოლაურს). ლექსის შვიდივე
სტროფი უცვლელად მიჰყვება მთიბლურის წყობას:

ვინ ხართ ამ მხარეს მოარულნი,
მნათნი ღრუბელსა მოფარულნი?
თუ გაქვთ პატიმართ სიბრალულნი
მპოვეთ აქა მე,
ვამე, ვამე.

მთიბლურის მეტრს გალაკტიონმაც მიმართა:

ბარათაშვილის ჟღერს აღმართი,
ოცნებას მე ვის მოვანხმარდი,
თუ არა თბილისს ულამაზესს?!
არ მიფიქრია სულ ამაზეც...
ახალთა მერანთ სჩანს ნავარდი,
ბარათაშვილის ჟღერს აღმართი.

(„*ჟღერს აღმართი*“)

მთიბლურის ლიტერატურულ ფორმაში მეტრიკას ვგულისხმობ,
რადგან ურითმო ლიტერატურული მთიბლური არ მეგულება. მაგ-
რამ ხალხურსა და ლიტერატურულ ფორმებს შორის მეტრის თვალ-
საზრისითაც არის სხვაობა.

იერემოს დატირებაში, რომელიც ფშაველი ქალის მიერ იყო შეს-
რულებული, მკაცრად იქნებოდა დაცული მუსიკალური პაუზები:

მაჰკვდია, ბეჩავ/იერემო, 3/6
დასდევა სილა/რიბის ჯოხი. 3/6
მინანიმც დაი/ლოცვებთან, 3/6
შიშველნი დაგი/მალნეს ხორცი. 3/6

იერემოს ლექსში, სადაც ცეზურა სიტყვას არ კვეთს, მეტყველების ბუნებრიობაა დაცული:

მაჰკვდია ბეჩავ/იერემო, 5/4
დასდევა/სილარიბის ჯოხი. 3/6
მინანიმც/დაილოცებიან, 3/6
შიშველნი/დაგიმალნეს ხორცი. 3/6

ცხრამარცვლედის ოთხ და ექვსმარცვლიანი კადენციები ვარირების საშუალებას იძლევა. განსაკუთრებით ექვსმარცვლედისა: 2/4, 4/2 და 3/3. პირველს ცხრამარცვლიანი სტრიქონი უმაღლვე ოთხმარცვლიან კადენციაში გადაჰყავს: „ოცნებას მევის / მღვახმარდი“. მეორე სახეობამ სტრიქონს მელოდიური განხრა მისცა: „დასდევა სილარიბის ჯოხი“.

მდრ. ლიტერატურული:

მდინარის მელანდებაჰირი,
კერიის მენატრება კვამლი.

(ხუტა გაგუა)

მესამე აბსოლუტურად ცვლის ლექსის რიტმს (3/3/3): „გაფრინდა ბავშვობის დღეები“. სტრიქონის კენტმარცვლიან დაბოლოებას კი მთიბლურთან საერთო არაფერი აქვს.

ანტიკური ლიტერატურისა და ქართული ლექსის ცნობილმა მკვლევარმა პანტელეიმონ ბერაძემ მთიბლურის რიტმი დაუდო ერთ-ერთ საფუძვლად თავის თეორიას ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრის ქართული საწყისების შესახებ. მკვლევარის აზრით, მთიბლური სამმარცვლიანი ტერფებისგან (დაქტილებისგანაა) შედგენილი და ორი სტრიქონის შეერთებით ვიღებთ ექვსტერფიან დაქტილს – დაქტილური ჰეგზამეტრის ანალოგიურს.

ქართულ სამყაროში დაქტილური ჰეგზამეტრის ძიებისას პანტელეიმონ ბერაძეს მხედველობაში აქვს არა მხოლოდ მთიბლური ლექს-სიმღერები, არამედ, საერთოდ, უძველესი ხალხური სიმღერებისა და ცეკვების რიტმი, რომელიც, მისი დაკვირვებით, დაქტილურია. მაგრამ სიმღერებისა და ცეკვის რიტმული ანალიზის დროს იგი რიტმის რეალურ აღქმას ემყარება. მთიბლურზე მსჯელობისას კი რეალური რიტმი არ არის გათვალისწინებული.

„საფიქრებელია, რომ ჩვენს თვალწინ არის სამმარცვლიან ტერფთაგან შედგენილი ლექსის ფორმა“, ასე იწყება საუბარი მთიბლურის სამტერფიანობაზე. ამ „საფიქრებელიას“ უშუალოდ მოსდევს წინა-

დადება: „და, მართლაც, ცხრამარცვლიანი ლექსი შეუძლებელია შედგენილი იყოს სხვა ტერფებისაგან, გარდა სამმარცვლიანისა“. ამას რომ ამბობს, აშკარაა, პანტელეიმონ ბერაძეს მხედველობაში აქვს ლექსწყობის ის სისტემები, სადაც ცხრამარცვლიანი სტრიქონებიდან ჩვეულებრივად სამ-სამმარცვლიანი ტერფები იკვეთება.

ანტიკურ და სილაბურ-ტონურ ლექსწყობებში ტერფი მეტრული სქემის ელემენტია და ანგარიშს არ უწევს რეალურ რიტმს, სიტყვათა რეალურ საზღვრებს. თუ იმავე თვალთ შევხედავთ მთიბლურების რიტმს, რა თვალთაც ძველი ქართული სიმღერებისა და ცეკვების რიტმს შევხედეთ, ცხადია, საფუძველი გამოეცლება მთიბლურის სამდაქტილიანობას. შეუძლებელია პ. ბერაძეს, ქართული ლექსის ბუნების შესანიშნავ მცოდნეს, თავად არ ეგრძნო 9-მარცვლიანი მთიბლურის ორტაქტიანი რიტმი. მაგრამ ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორიიდან გამომდინარე, იგი მთიბლურის რიტმს ფორმალური პოზიციიდან შეეხო, ხოლო სიმღერისა და ცეკვის რიტმს – რეალური პოზიციიდან.

მთიბლურის სამდაქტილიანობის დასაბუთება მკვლევარს არ უცდია. საკითხი გადაწყვეტილად ჩათვალა („მაშ, თუ ის ლექსი სამმარცვლიანი ტერფებისაგან არის შედგენილი...“) და გადავიდა ხმით ნატირლების რიტმზე, რომელიც, ზოგი მუსიკათმცოდნის აზრით, სამტაქტიანია (თუმცა შ.ასლანიშვილი გარკვევით მიუთითებს, რომ საგვრინავი მთიბლური 5/4-სკენ იხრება).

ამრიგად, ცხრამარცვლიანი მთიბლური არ გამოდგება ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრის ქართული სანყისების ნიმუშად. ამ თვალსაზრისით უფრო მიზანშეწონილია ჩვენი სახელოვანი მეცნიერის მიერვე მოტანილი და გაანალიზებული ქართული საგმირო პოეზიის მეტრი – რუსთველური დაბალი შაირი.

სიმეტრიული 3/3/3-ის ნაცვლად მთიბლური ასიმეტრიული ლექსია, არაერთგვაროვანი მუხლებით შედგენილი. ცეზურა ტაეპს ორ არათანაბარ ნაწილად ყოფს (5/4).

ასიმეტრიულობა და ორმუხლიანობა არ არის საკმარისი მთიბლურის განსაზღვრისათვის, რადგან ასიმეტრიული და ორმუხლიანია დავით გურამიშვილის სტრიქონები:

„მე სანყალი, / დალონებული“ და „დედოფალი / ღეთისა-მშობელი“, რომლებიც მთიბლურს არ გვანან. საქმე ის არის, რომ ამ სტრიქონებს

კენტმარცვლიანი დაბოლოება აქვს (4/5). ცხრამარცვლედის კენტმარცვლიან დაბოლოებას კი სიმეტრიულ 3/3/3-თან მიეყვართ, რაც ცხრამარცვლიან ლექსს მკაფიოდ მიჯნავს მთიბლურისაგან.

საგულისხმოა, რომ დ. გურამიშვილის ლექსებში: „თავისის ცოდვის მოგონება“ და „ღეთის-მშობლის მიცვალების დღის შესხმა“, საიდანაც ზემოხსენებული სტრიქონებია ამოღებული, ხუთმარცვლიანი კადენცია ზოგჯერ სამმარცვლიანში გადადის: „და ნუ ხარ გვეს-გლისპი მზაკვარი“ (3/3/3), ანდა „ნუთი ანაზღისა მყოფელი“ (2 4 3).

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე, შეიძლება გამოიყოს მთიბლურის რამდენიმე ნიშანი: 1) ცხრამარცვლიანობა, 2) ორმუხლიანობა, 3) ძლიერი ცეზურა (5/4 ან 3/6), 4) ასიმეტრიულობა და 5) ლუნმარცვლიანი კადენცია (რომლებიც ორმუხლიანობიდან მომდინარეობს).

მთიბლურის ორი სხვადასხვა ცეზურიდან უფრო ტიპიური და გავრცელებულია ცეზურა, რომელიც ოთხმარცვლიან კადენციას ქმნის:

„ნახვალ, ლოდინი / გამანვალებს“.

(მირზა გელოვანი)

ოთხმარცვლიანი დაბოლოებით ვცნობთ უმაღვე მთიბლურს. როცა ეს პირობა დაცულია, ათმარცვლიანი ლექსიც მთიბლურის სახეს იღებს. მირზა გელოვანის ხსენებულ სტრიქონს ცეზურის მარცხნივ მარცვალი მიეუმატოთ:

ნახვალ და ლოდინი / გამანვალებს.

ისევე და ისევე მთიბლურის რიტმი ჩაგვესმის. ანდა ვნახოთ ტარიელ ჭანტურიას ლექსი „საქართველო“:

სისხლი – შენს მინდვრებზე / დასაღვრელი,

ცრემლი – დაღვრილ სისხლზე / დასაღვრელი,

მუსლი – შენს აღმართზე / დასაღლეელი,

თავი – შენს ლოდებზე / დასახლეელი.

ამ სტრიქონებს, მთიბლურის კვალობაზე, წყობა ასიმეტრიული აქვს (6/4). კიდევ უფრო გაძლიერებულია ცეზურის როლი, თუმცა უფრო გამოკვეთილია სამმუხლიანობა, რომელიც 9 მარცვლიან მთიბლურში იშვიათიც იყო და არც ასე მკაფიოდ საგრძნობი: „უდროოდ ჩამოჰყარა ცელი“ (გ. ჯაბუშანური).

ოთხმარცვლიანი კადენცია ათმარცვლიან ლექსს ტიპიური, 9-მარცვლიანი მთიბლურის ორეულად აქცევს, რაც განსაკუთრებით

საგრძნობია ამ ორი სქემის რითმაში დაწყვილების ან ერთმანეთის გვერდით მოხვედრის დროს.

მურმან ლებანიძის ლექსის „ათი წლის შემდეგ თამუნია ქავთარაძეს“ გარიტმულ კენტ სტრიქონებში სრულიად უმტკივნეულოდ თავსდება 5/4 და 6/4 სქემები: „მე ჩემს წიგნს „მახსოვს“ დავანერე“ (5/4) – „ხსოვნა ღვინოსავით დავაძველე“ (6/4). ანდა: „უხვად საქმეები გაიჩინე“ (6/4) – „წარსულით გულს ნუ დაიმძიმებ“ (5/4).

შოთა ნიშნიანიძის ლექსში „გზაში დამეკარგა მეგობარი“ ერთმანეთს კეთილად მეზობლობენ 9 და 10-მარცვლიანი სტრიქონები:

სამი დღე ღვინო ვსვით აფხაზური 10
და შემდეგ ჩემთვის არსად არის. 9

ამ ლექსების ავტორისეულ ნაკითხვაზე დაკვირვებამ ნათელყო, რომ, მარცვალთა მეტ-ნაკლებობის მიუხედავად, აღნიშნულ სქემებს შორის სხვაობა გამქრალია.

შ. ნიშნიანიძე, საერთოდ, არაიშვიათად წერს ათმარცვლედის 6/4 წყობით, რომელშიაც დროდადრო 5/4 სქემის სტრიქონებია ჩართული:

აგერ ყანობირი გათქერილი, 6/4
შიშველი, როგორც დეკემბერი. 5/4
დათვი დალაყუნობს ასკერივით, 6/4
მგლები დაძვრებიან ლექვბივით. 6/4
(„დედაბრისა და მამლის ამბავი“)

მანანა ჩიტიშვილის ლექსში „პაპის ნათქვამი“, რომლის სასაუბრო რიტმი მთიბლურის ყაიდაზეა აწყობილი, პირიქით, 5/4-ს 6/4 მოსდევს.

აბა, ე თოხი მააგონდეთ, 5/4
აბა, ე ბარი მააგონდეთ, 5/4
აბა, ე ცელი მააგონდეთ. 5/4
სუ რო ყვავილები აგონდებათ. 6/4

ამ სტროფების სმენითი აღქმისას განსხვავებული სიგრძის სტრიქონებს შორის სხვაობას ვერ ვპოულობთ.

ათმარცვლედის აღნიშნული წყობა მთიბლურის სახესხვაობაა.

საკმარისია 6/4 შევაბრუნოთ, ცეზურა გადავანაცვლოთ, ექვს-მარცვლიანი ნაწილი ბოლოში გადავიტანოთ, ოთხმარცვლიანი – თავში, რომ ლექსი სრულიად სხვა რიტმზე ახმაურდეს. გალაკტიონის

სტრიქონს – „ატმის რტოო, /დაღალულო რტოო“ (4/6) – მთიბლურთან საერთო არაფერი აქვს.

მაგრამ 6/4 დიფერენცირებულ მიდგომას საჭიროებს. „ატმის რტოოს“ ერთი სტრიქონი – „ქარიშხალი მოდის, საიმდროო“ სქემის მიხედვით მთიბლურია (6/4), თუმცა მთიბლურის რიტმს კი არ ეგუება. სხვა იქნებოდა – მოდის ქარიშხალი, საიმდროო. სხვაობა ექვსმარცვლიანი მონაკვეთის მუხლთა განლაგებაშია.

ამის კვალობაზე, ათმარცვლიანი მთიბლური, რომლის ექვსმარცვლიანი მონაკვეთი კლებადობის პრინციპზეა აგებული, უფრო აჩქარებული რიტმით გამოირჩევა: „მომეხვიე / ერთიც, // მომნებდი მე“ (მ. გელოვანი), ხოლო ზრდის პრინციპზე აგებული – უფრო დაყოვნებული რიტმით: „თოკზე / სიზმარია // გაკიდული (შ. ნიშნიანიძე). ასევეა 9-მარცვლიან მთიბლურშიც: „უდროოდ // ჩამოჰყარა / ცელი“ (3/4/2).

თუ გავითვალისწინებთ, რომ კლებადობის პრინციპზე აგებული ექვსმარცვლიანი მონაკვეთი 4/4/2 და, განსაკუთრებით, 4/2/4 მთიბლურისთვის ნაკლებ დამახასიათებელია და იშვიათიც, იმ დასკვნამდე მივდივართ, რომ მთიბლურის რიტმი მდორე, დაყოვნებული და სასაუბროა.

ტიპიურია ათმარცვლიანი მთიბლურიც, როცა მისი ექვსმარცვლიანი მონაკვეთი ორი სამმარცვლიანი მუხლითაა წარმოდგენილი – 3/3//4:

„ეგ თურმე / კვირტები // ფაჩუნობენ.“
(მ. ლებანიძე).

ანდა მუხლები ზრდის პრინციპზეა აგებული.:

ორშაბათს / გოგონა / გავიცანი...
სამშაბათს/გამიხდა/საფიცარი.
(შ. ნიშნიანიძე)

ამრიგად, 10-მარცვლედის ვარიაციებიდან მთიბლურისათვის ბუნებრივი და დამახასიათებელია 6/4, 2 4/4 და 3/3/4.

საზოგადოდ, ქართული ლექსის საზომთა ინვერსიული ფორმები უფრო ხელსაყრელ პირობებს ქმნის სასაუბრო რიტმისათვის, ვიდრე ძირითადი სქემის საზომები. შდრ. 3/4:

გზა იყო / უდაბური.
(გალაკტიონი)

4/3:

მშენიერო, / შენ გეტრფი,
(აკაკი)

ანდა გადავაჯგუფოთ მუხლები გალაკტიონის სტრიქონში – „ლანდებს / სასახლეში“ (3/4). სასახლეში / ლანდებს (4/3). რიტმი უფრო ჩქარი და ამღერებული გახდა.

მსგავსი ვითარებაა სხვა საზომებშიც. თანამედროვე მეტრულ ძიებებში აქცენტი სწორედ საზომთა ინვერსიულ ფორმებზეა გადატანილი, რაც სასაუბრო ინტონაციის მომძლავრებას ინვეეს და ვერლიბრისკენ ხსნის გზას.

სასაუბრო რიტმი ერთნაირად არის დამახასიათებელი მთიბლურის სალექსო და სასიმღერო ფორმებისათვის. მუსიკატმცოდნე გრიგოლ ჩხიკვაძე აღნიშნავს: მთიბლური და ამ ტიპის ხევესურული სიმღერები „უფრო ალგზნებული მეტყველების ინტონაციებს მოგვაგონებენ, ვიდრე გამომუშავებულ მელოდიას, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით“ (121, X). ხევესურული ერთხმიანი სიმღერების სხვაგვარი ტიპიც „თხრობითი ხასიათის მეტყველებას მიესადაგება“ (იქვე). ხმით ნატირლებში გამომუშავებულია „ჰანგის ნარმოთქმითი, აღელვებული თხრობა, რომელიც ამუსიკალურ მეტყველებას მოგვაგონებს“ (121, XVI).

მთიბლური სიმღერებისათვის ან ხმით ნატირლებისათვის ნიშანდობლივი თხრობითი კილო – „აღზნებული მეტყველების ინტონაციები“, „აღელვებული თხრობა“, „ამუსიკალური მეტყველება“, თავისთავად ცხადია, მჭიდრო კავშირშია ამ სიმღერების სალექსო ფორმასთან. თუ სიმღერის რიტმი თხრობითია, სადავო აღარ უნდა იყოს ლექსის რიტმის თხრობითობა.

არაფერი მითქვამს ურითმობაზე, რომელიც მთიბლურს პროზაულ მეტყველებასთან აახლოებს, არ დავეკირვებივარ მთიბლურის ენას, რომელიც საერთო შთაბეჭდილების მიხედვით უფრო სასაუბრო უნდა იყოს, ვიდრე სხვა ხალხური საზომებისა. თუ შევაჯამებთ ზემოთქმულს, ცხადი ხდება, რომ მთიბლურის ძირითადი ფორმა, სიტყვათა ბუნებრივი საზღვრების შენარჩუნებით, თხრობის, საუბრის ფორმაა.

მაგრამ აქ ერთი წინააღმდეგობა იჩენს თავს: მთიბლურის სქემა – 5/4 მუხლთა დალაგების კლებადობის პრინციპს მიჰყვება და, არსებული თეორიის მიხედვით, გამომხატველი უნდა იყოს ქართული

მეტრიკის ძირითადი მდგომარეობისა, რომელიც ამღერებული რიტ-
მით გამოირჩევა.

უნდა ითქვას, რომ ზემოხსენებული თეორია (მუხლების დალაგე-
ბა მარცვალთა კლებადობის მიხედვით) ყოველთვის არ შეესაბამება
ქართული მეტრიკის ბუნებას, ქართული მეტრიკის შესაძლებლობებს,
რაც ტ. გუდავასაც შენიშნული აქვს.

ამრიგად, მთიბლურის ლიტერატურული ფორმა ცხრამარცვლე-
დსორი სხვადასხვა ცეზურით წარმოგვიდგენს (5/4, 3/6) და მის გვერდით
თამამად უთმობს ადგილს ოთხმარცვლიანი კადენციის ათმარცვლედს
(6/4) ვარიაციებით: 3/3/4, 2/4/4. ორივე ნიშანი – ცეზურის მოძრაობაც და
მარცვალთა მეტნაკლებობაც – სასაუბრო რიტმის გამოხატულებაა.

ცხრა-ათმარცვლიანი ფორმების მონაცვლეობა მთიბლურში,
ძირითადად, ლიტერატურული მოვლენაა.

ანალოგიური ფაქტები ხალხურ მთიბლურებში, როგორც აღ-
ნიშნული მაქვს, ჩანერის უზუსტობის შედეგია, ანდა სიმღერის სპე-
ციფიკიდან მომდინარეობს. მაგრამ ისმის კითხვა – რატომ ჩატოვა
ხალხმა ცხრამარცვლიან მთიბლურში ათმარცვლიანი სტრიქონი, ანდა
რატომ მოუვიდა შეცდომა ჩამწერს? როგორც ჩანს, მთიბლურის შეს-
რულებისას, ანდა მისი სმენითი აღქმისას ცეზურის მარცხნივ ერთი
მარცვლის მეტობას არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა. ისე ახლოა ერთ-
მანეთთან 5/4 და 6/4 ფორმები, რომ მათი ერთმანეთში გადასვლა არ
არღვევს რიტმულ ნებსრიგს. ასეთი რამ გამორიცხულია სხვა ქართული
საზომების ურთიერთმეზობლობაში. აბა, ვცადოთ და მარცვალთა მიფუ-
მატოთ ნებისმიერ სხვა საზომს, დავარღვიოთ იზოსილაბიზმი?! – ორი
სხვადასხვა ლექსი დადგება ერთმანეთის გვერდით.

ამრიგად, მთიბლურის მთავარი საიდუმლოება ასიმეტრიულ
წყობასა და ლუნმარცვლიან კადენციასია.

როგორც გ. ჩხიკვაძე მიუთითებს, ლექსის საზომითაა გაპირო-
ბებული მთიბლური სიმღერების მელოდიისათვის დამახასიათებელი
არათანაბარზომიერება და ასიმეტრიულობა (121, XVI).

ამრიგად, მთიბლურის მახასიათებელ ნიშნებს, რომელთა შესახებ
აღრე მქონდა საუბარი (ცხრამარცვლიანობა, ორმუხლიანობა, ასიმეტ-
რიულობა, მკაცრი ცეზურა, დაბოლოების ლუნმარცვლიანობა), უნდა
დაემატოს კიდევ რამდენიმე ნიშანი – 1) ათმარცვლიანობა (6/4, 2/4/4
და 3/3/4), 2) სამმუხლიანობა, 3) 6-მარცვლიან მონაკვეთში მუხლების

დალაგება ზრდის პრინციპით – მოკლედან გრძელისაკენ და 4) სასაუბრო რიტმი.

მთიბლურის მახასიათებელი ნიშნები უტყუარ წარმოდგენას იძლევა მისი ლექსნყოფის ბუნებაზე. როცა ასე გამოკვეთილია ლექსის მარცვლოვანება და მუხლობრიობა, რიტმის მარეგულირებელი ფუნქცია დაკისრებული აქვს ცეზურას, რომელიც სტრიქონის ასიმეტრიულ მონაკვეთებს საუბრის ფორმას აძლევს, არსებითად უნდა დავეთანხმოთ პავლე ინგოროყვას, რომ მთიბლური სილაბური ლექსია (თუმცა არა მონომეტრული და უკვეთელი).

„ეს ამბავი ძალიან დამაფიქრებელია“, ვიმეორებ აკაკი შანიძის ნათქვამს, რადგან მთიბლური ქართული ლექსის არქაული ფორმაა.

2) იამბიკო

ქართული ჰიმნოგრაფიის ყველაზე ტიპიური და გავრცელებული ფორმა არის იამბიკო, რომელიც ბიზანტიური პოეზიიდან მომდინარეობს. ძველ ქართულში იამბიკო სალექსო ფორმასაც ერქვა და, საერთოდ, ლექსსაც. როგორც სალექსო ფორმა, იგი სათავეს VIII საუკუნიდან იღებს და განვითარების უმაღლეს საზღვარს X საუკუნეში აღწევს.

ადრეულ საფეხურებზე იამბიკოს სტრუქტურა ჩამოუყალიბებელია. იგი – უცხოური სალექსო ფორმა – თანდათან მოერგო ქართული ლექსის ბუნებას. ჯერ თარგმანების სახით შემოვიდა, შემდეგ კი ორიგინალურიც შეიქმნა.

იამბიკოს კანონიკური სახე ასეთია: ხუთტაეპიანი 12-მარცვლიანი ლექსი ცეზურით ხუთი მარცვლის შემდეგ.

უსხეულოთა, / საღმრთოთა ბუნებითა,
ეგე უხრწნელად / ქრისტე ღმრთისა სიტყუაო,
რაჟამს დაიდევ / საფლავსა შეუცავო,
მოჰკალ სიკუდილი სიკუდილითა უკუედავო
და – ალადგინე / მკუდარნი საფლავისაგან.

(მიქაელ მოდრეკილი)

ზოგჯერ იამბიკოში მუხლები შენაცვლებულია (7/5):

„სიჭაბუკის შენისაჲ, / მხნეო გიორგი“

(„გალობანი გიორგისნი“).

ქართულ ჰიმნოგრაფიაში პავლე ინგოროყვამ მიაკვლია 12-მარცვლიანი ლექსის ფორმას 4/4/4, რომელსაც იამბიკონ-შაირი უწოდა.

შეიძლება სადავო იყოს კვალიფიკაცია „იამბიკონ-შაირი“, რადგან შაირი ან 8-მარცვლიანი, ან 16-მარცვლიანი ლექსია, მაგრამ აშკარაა, რომ სასულიერო პოეზიის ამ 12-მარცვლიან ფორმას სხვა სახელს ვერ დაარქმევ.

იამბიკო, ჩვეულებრივად, ურითმო ლექსია, როგორც ეს ბიზანტიურ პოეზიაში იყო. შემდეგ ქართულ ორიგინალურ იამბიკოებს რითმა გაუჩნდა, ზოგჯერ სრული („ბორენას საგალობელი“), რაც საერო პოეზიის გავლენის შედეგი იყო. (იხ. „საერო ლექსი“). ბორენას საგალობელი – იამბიკო თავისი შინაარსითა და განწყობილებით – საერო ლექსია და არა სასულიერო, რაც აუცილებელი იყო იამბიკოსთვის.

დავით გურამიშვილის იამბიკოებს მხოლოდ სასულიერო შინაარსი შერჩათ, 12-მარცვლიანი საზომისა და ხუთტაეპიანობის გარეშე („ლოცვა, ოდეს დავითს ტყვეობასა შინა მოშვიდა და ღმერთს პური სთხოვა“, „ძის ვედრება დავითისაგან“ და სხვ.).

საინტერესო ფაქტია, რომ ბორენას საგალობლის შიდა რითმამ:

– „დაემხო ძალი, პირველვე სისხლდამორვალი“, რომელიც, ვგონებ, პირველი შიდა რითმაა ქართულ პოეზიაში, სტრიქონი ორად გაყო:

დაემხო ძალი,

პირველვე სისხლდამორვალი,

ხოლო ამან ბიძგი მისცა ბესიკს, იამბიკოს სტრიქონები ცეზურასთან გაეტება და მთელი 34-სტროფიანი ოდა „სამძიმარი“ ამ წესზე გაემართა.

ასე შეიქმნა ქართული იამბიკოს ახალი სახესხვაობა (იხ. „ბესიკის რითმა“).

3) ფისტიკაური

ფისტიკაური ოცმარცვლიანი ლექსია ხუთმარცვლიანი მუხლებით (5/5//5/5) და საერთო ბოლორითმით: „არა კეთილ არს მრავალ უფლებაჲ, ერთ უფალ იყავნ და ერთ მეუფეჲ“ („პროკოფის მარტივლობა“). სახელწოდება უნდა მოდიოდეს სიტყვიდან ბისტი (ბრმა)

საგანგებო გამოკვლევა უძღვნა ფისტიკაურს აკაკი შანიძემ (115,41).

ფისტიკაურის უძველესი ნიმუშები ცალკეული ციტატების სახით ფიქსირებულია ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში (იხ. „საერო ლექსი“).

ფისტიკაურით არის დანერილი „თამარიანის“ VIII ოდა (82, 41). ჩახრუხაულისაგან განსხვავებით მას შიდარიტმები არა აქვს.

„ვეფხისტყაოსანში“ ჩართული ფისტიკაური („შეკრა წითელი ასი ათასი“) ავტორისეული არ უნდა იყოს. იხ. „რუსთველური“.

4) ძაგნაკორული

ძაგნაკორა სოფელია ქართლში. ალბათ ამ სალექსო ფორმის შემქმნელი იქაური იქნებოდა.

დანამდვილებით ძნელია თქმა, რა სახის ლექსი იყო ძაგნაკორული. იოანე ბატონიშვილი „კალმასობაში“ ძაგნაკორულს უწოდებს იაკობ შემოქმედელის უსემანტიკო სტროფს, რომელსაც მეოთხე სტრიქონში ეძლევა შინაარსობრივი დატვირთვა:

აბანაკად, აბანაკად, აბანაკად, აბანაკად.

იაგუნდად, იაგუნდად, იაგუნდად, იაგუნდად.

ნამუსიკად, ნამუსიკად, ნამუსიკად, ნამუსიკად.

ესე დასად, ესე დასად, შემოვიღე ესე დასად“ (9, 282).

არავითარი ცნობა არ არსებობს, რომ აქ იაკობ შემოქმედელი ძაგნაკორულს გულისხმობს. იგი მხოლოდ გვეუბნება, რომ ახალი სალექსო ფორმა შემოვიღეო. მაგრამ იოანე ბატონიშვილს ალბათ ჰქონდა საფუძველი, რომ იგი ძაგნაკორულად მიეჩნია.

იაკობ შემოქმედელის ძაგნაკორული 16-მარცვლიანია.

სულხან-საბა ორბელიანის მიერ გალექსილ „ქილილა და დამანასში“ მოტანილი ძაგნაკორული ოცმარცვლიანია, მაგრამ ასეთი კვალიფიკაციით: ძაგნაკორული ჩახრუხაულად. მისი ოცმარცვლიანობა ჩახრუხაულიდან მოდის, რაც დამახასიათებელია „ქილილა და დამანას“ კომბინირებული სალექსო ფორმებისათვის: ჩახრუხაული მრჩობლენი, ჩახრუხაული ტაეპი და სხვ. საგულისხმოა, რომ პეტრე ლარაძის მიერ დანერილი ორი ძაგნაკორულიდან ერთი 20-მარცვლიანია, მეორე კი – 16-მარცვლიანი (82, 80-81).

ასე რომ დაგნაკორულის განმსაზღვრელი მეტრიკა არ არის. მხოლოდ ერთია საერთო დაგნაკორულის ჩვენამდე ცნობილი ნიმუშებისათვის. იაკობ შემოქმედელის დაგნაკორული, გარდა ბოლო სტრიქონისა, მთლიანად ტავტოლოგიებზეა აგებული, სულხან-საბა ორბელიანის ლექსის ხუთივე სტროფში ბოლო სტრიქონის პირველი ნახევარი ტავტოლოგიურია: „ზარი დამეცა, ზარი დამეცა“, ხოლო პეტრე ლარაძის ორივე დაგნაკორულის ყველა სტროფს რეფრენი აქვს: ოცმარცვლიანს – „მეც მივჰსცე თვალნი ცრემლთა ვრცლობასა, შევჰსწირო გული ამა გზობასა“, 16-მარცვლიანს – „იტყოდა: ვინ არს ქვეყანად, ჩემებრი ბასრი ხმლიანი“.

ამრიგად, ტავტოლოგიურობა დაგნაკორულის საერთო თვისებაა.

5) ჩახრუხაული

ჩახრუხაული მისი შემომღები პოეტის ჩახრუხადის სახელთანაა დაკავშირებული. ჩახრუხადის „თამარიანი“, რომელიც რუსთველის ეპოქის თხზულებაა, მაგრამ „ვეფხისტყაოსანზე“ ადრინდელი, თითქმის მთლიანად დაწერილია ოცმარცვლიანი სტროფებით (5/5//5/5) და ბოლო და შიდა რითმებით.

პოემა ოდებადაა დაყოფილი (18 ოდა) და თითოეულ ოდას (გარდა VIII ოდისა) ერთიანი ბოლორიტმა, ხოლო ყოველ სტრიქონს საკუთარი შიდარიტმა აქვს. შიდარიტები წინაცეზურულია (aab ccd dde ecb).

გულო, აბა, მო, დაუსაბამო, თამარ ვთქვა

ნათლად დასაბამისად,

მზეებრ სავანე, გულის სავანე თან განმწყოდ მისად,

სწორად მამისად.

აქ მეორე სტრიქონში უკანაცეზურული რითმაც გვაქვს (იხ. „ჩახრუხადის რითმა“)

ჩახრუხაულს წინ უსწრებს ფისტიკაური. ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში ჩართული 20-მარცვლიანი ლექსითი ციტატები შიდარიტმას არ შეიცავს. ამიტომ ფისტიკაურია და არა ჩახრუხაული.

ჩახრუხაულის არაქართულ წარმომავლობაზე მიუთითებს „თამარიანის“ ერთ-ერთი გადამწერი (1835წ.): „ესე გვარი წყობილი ჩახრუხაული არაბულიდამ არს ქართულსა ენასა ზედა გარდმოღებული“ (108, 177).

გიორგი წერეთელი ასახელებს X საუკუნის არაბი ფილოლოგის ალ-ჰარირის ერთ-ერთ „მაკამას“ და წერს: „იდენტურია ზომა, შინაგანი რითმა, რითმების განაწილება ტერფებში“ (130, 45).

ალექსანდრე გვახარია ეყრდნობა ნიკო მარისა და გიორგი წერეთლის დაკვირვებებს და ყურადღებას ამახვილებს შირვანის ლიტერატურულ სკოლაზე, სადაც ნახულობს ჩახრუხაულისათვის დამახასიათებელ სამჯერად რითმებს (33, 117-119).

„თამარიანის“ მიბაძვით დაწერილი იაკობ შემოქმედელის „არჩილ მეფის ქება“ თავიდან ბოლომდე ჩახრუხაულის ნყობითაა გამართული (142).

6) რუსთველური

16-მარცვლიანი შაირი, მაღალი და დაბალი, რუსთველამდე იყო ცნობილი. იგი ჩვენი ხალხური და საერო პოეზიის უძველესი ფორმაა. ლექსითი ციტატების სახით გვხვდება ლეონტი მროველისა და ეფრემ მცირეს მიერ თარგმნილ ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში. ამ ნყობითაა დაწერილი ფილიპეს საგალობელი, არსენ იყალთოელის დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია, „თამარიანის“ სამი სტროფი, მაგრამ ყველაფერი ეს მხოლოდ და მხოლოდ ნიადაგის მომზადებაა „ვეფხისტყაოსნისათვის“. ფაქტობრივად ამ ფორმის ფუძემდებელი და დამამკვიდრებელი რუსთველია.

როგორც აღნიშნული მაქვს, ტერმინი შაირი თავისი ზოგადი სახით ფოლკლორთანაა დაკავშირებული (გაშიარება) და უმჯობესია ხალხური რვა-თექვსმეტმარცვლიანი ლექსის საკუთრებად დავტოვოთ, ხოლო „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრულ ფორმას დავარქვათ რუსთველური. შესაბამისად, მაღალ შაირს – მაღალრუსთველური და დაბალ შაირს – დაბალრუსთველური (139, 41, 42, 136, 11).

მაღალრუსთველური ოთხმარცვლიანი მუხლებითაა შედგენილი: 4/4/4/4 („შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“), დაბალრუსთველური სამ და ხუთმარცვლიანი მუხლებით: 5/3//5/3 („იყო არაბეთს როსტევან, მეფე ღმრთისაგან სვიანი“).

მაღალრუსთველური არ იცნობს სქემას 2/4/2, რომელიც ხალხურში ხშირია (იხ. „ხალხური ლექსი“).

სხვა არის დაბალი შაირის რიტმული ვარიაცია 3/3/2, რომელიც იმავე დაბალ შაირშია ჩართული, თანაც სარიტმო ადგილას, რიტმის საჭიროებისთვის: „კაცი ხმდა მისთა მჭვრეტათვის ღონესა ეაჯა რი: სა“(616).

მაღალი და დაბალი შაირის ფორმები, როგორც ვიზუალურად და აკუსტიკურად არ ჰგვანან ერთმანეთს, ასევე ურთიერთგანსხვავებული შინაარსისა და განწყობილების გადმოსაცემად არის გამოყენებული.

შაირთა მონაცვლეობას „ვეფხისტყაოსანში“ არაერთმა მკვლევარმა მიაქცია ყურადღება, ზოგიერთმა საგანგებო გამოკვლევაც უძღვნა: (პანტელეიმონ ბერაძე, ვუკოლ ბერიძე, დიმიტრი სლივნიაკი და სხვ.).

მიუთითებდნენ ტემპის შენელება-აჩქარებაზე (პირველი – დაბალ შაირში, მეორე – მაღალში), რიტმული მონოტონურობის თავიდან აცილებაზე, გაკვრით – შინაარსობრივ ფაქტორზეც.

ჩემი აზრით, განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა შაირის ერთი ფორმიდან მეორეზე გადასვლა, რასაც რუსთველი დიდი ხელოვნებით ახორციელებს. ამ მხრივ გაცილებით უფრო საინტერესოა დაბალრუსთველურის მომდევნო მაღალრუსთველური, ვიდრე პირიქით (იხ. „რუსთველის სალექსო რეფორმა“).

მაღალრუსთველური და დაბალრუსთველური ფორმები გადავიდა ე.წ. ალორძინების ხანის პოეზიაში, მაგრამ მათ მონაცვლეობას ასეთი კანონზომიერი ხასიათი და საგანგებო სემანტიკური დატვირთვა აღარ აქვს.

აქვე ერთ საკითხზეც უნდა შევეჩერდე. პოემის 773-ე სტროფი უმეტეს ხელნაწერებსა და გამოცემებში ოცმარცვლიანი ფისტიკაურით არის წარმოდგენილი. მაგრამ იგი რუსთველისეული არ არის. ამ ადგილას ადრე 16-მარცვლიანი შაირი უნდა ყოფილიყო. მისი ოცმარცვლიანად გადაკეთება სიმღერის ჰანგთანაა დაკავშირებული.

ამ სტროფის გამლერების დროს ციციშვილების მომლერლებმა სტროფის დასაწყისში სიტყვა წითელი („წითელი ასი ათასი“) ოქროს ნაცვლად მიიჩნიეს ღვინოდ და მას წინ დაურთეს „შევსვათ“: შევსვათ წითელი ასი ათასი (ასე იკითხება ია კარგარეთელის მიერ ჩანერილი ამ სიმღერის პარტიტურაზე). რვა მარცვლის ათამდე გაზრდამ მოითხოვა სხვა ნახევარტაეების ათმარცვლიანობაც და გაჩნდა მეორე ტაეპის დასაწყისში სიტყვა ჟავი („სამასი თავი სტავრა-ატლასი“) და მესამეს დასაწყისში სიტყვა ჟავლი („სამოცი თვალი ლალ-იაგუნდი“),

რომლებიც ტექსტისათვის შეუფერებელია. ამ ორმარცვლიანი სიტყვების ჩართვამ სტროფების რეორგანიზაცია გამოიწვია და, საბოლოოდ, 16-მარცვლიანი სტრიქონები ოცმარცვლიანად გადაკეთდა.

ასე შეიქმნა ციციშვილების საგვარეულო სიმღერა, რომლის ტექსტი „ვეფხისტყაოსანში“ ცნობილ ინტერპოლატორს ნანუჩა ციციშვილს უნდა შეეტანა. იგი იმ ხანებში ცხოვრობდა, როცა პოემის უძველესი ხელნაწერი - 2074 გადაინუსხა, სადაც ნანუჩას მთელი რიგი ადგილები აქვს ჩართული და ეს სტროფიც ფისტიკაურის სახითაა წარმოდგენილი. ნანუჩასეული უნდა იყოს პირველი სიტყვაც „შეკრა“ ნაცვლად ჰანგისეული სიტყვისა „შევსვათ“ (134, 81-94).

„ვეფხისტყაოსნის“ სტროფები ოთხტაეპიანია (კატრენი), რითმა - ოთხჯერადი. მეტრული სქემის შესაბამისად, მაღალრუსთველურს ლუნმარცვლიანი (ორ და ოთხმარცვლიანი) რითმები აქვს, დაბალრუსთველურს - კენტმარცვლიანი (სამი და ხუთი). გვხვდება ჭარბი რითმებიც (იხ. „რითმის კლასიფიკაცია“).

„ვეფხისტყაოსანი“, ისე როგორც კლასიკური ხანის სხვა თხზულებანი, იდენტური რითმებითაა დაწერილი. არაიდენტური რითმა იშვიათ გამონაკლისს წარმოადგენს.

ბოლორითმის პარალელურად პოემაში ნებისმიერი და უნებლიე შიდარითმებიც არის, ზოგჯერ - თავრითმებიც (იხ. „რუსთველის რითმა“).

რუსთველური ლექსი მთელი ექვსი საუკუნის მანძილზე ქართველი პოეტებისათვის ნორმად და ნიმუშად იქცა. მისგან გადახვევა არავის ეპატიებოდა. „ვინ ვერ მიჰყვეს რუსთველის თქმულსა, გარდმობრძანდეს ასე აქეთ, მელექსობა არ შეშვენის“, წერდა მეფე-პოეტი არჩილი.

7) გურამული

სერგი გორგაძემ „ქართულ წყობილსიტყვაობაში“ გურამიშვილის სახელთან სამი სალექსო ფორმა დააკავშირა: 4/2 (მისი ტერმინოლოგიით: „მცირე გურამული“), 4/4//4/2 („დიდი გურამული პირველი“) და 5/3/4/2 („დიდი გურამული მეორე“). შემდეგ „ქართულ ლექსში“ სამივე მოხსნა და გურამიშვილისეულად მიიჩნია 4/5//4/5 („გრძელი გურამული“).

სერგი გორგაძე არა ერთი სხვა პოეტის სახელსაც არქმევს სა-
ლექსო ფორმას (დიდბესიკური, მცირებესიკური, ბარათაშვილური,
აკაკური). საბოლოოდ შეჩერდა დიდბესიკურზე (5/5/5/5), მცირე-
ბესიკურზე (5/4/5) და გურამულზე (4/5//4/5).

გურამულის ნიმუშად მოტანილი აქვს:

„გიხაროდესთ, ანგელოზთ დასნო და წმინდანო თქვენ ბევრად
ასნო“ („ლეთისმშობლის დღის მიცვალების შესახმა“).

თუ მკვლევრის უზუსტობას გავასწორებთ და ნაცვლად 18-მარ-
ცვლედისა მას ცხრამარცვლედად მივიჩნევთ (4/5), ხსენებული ფორმით
გურამიშვილს კიდევ ორი ლექსი აქვს დანერილი.

საზომი, მართლაც რომ, ორიგინალურია, მთიბლურის შებრუნე-
ბული წყობა (5/4). მაგრამ იგი აშკარად ხელოვნურია, ამიტომ ვინაო
ლოკალით შემოიფარგლა და შემდგომი გაერცვლება არ უპოვია. გალაკ-
ტიონის 130 საზომშიც კი ვერ მოხვდა. მას ვერ შევიტანთ ქართული
ლექსის სახესხვაობათა რიცხვში.

გურამული შეიძლება ვუნოდოთ სერგი გორგაძის მიერ სახელ-
დებულ და შემდეგ უარყოფილ სალექსო ფორმას – 4/4//4/2, რომლითაც
დანერილია ცნობილი „ზუბოვკა“:

ზუბოვკი დამ მომავალმა ვნახე ერთი ქალი,

მეტად ტურფა, შვენიერი, მასზედ დამრჩა თვალი.

ერთი შეხედვით, საზომი ქართული ხალხური მეტრიკიდანაა: „იავ-
ნანა, ვარდო ნანა, იავ-ნანინაო“. ალბათ ამიტომ არ შეიტანა სერგი გორ-
გაძემ „ქართულ ლექსში“.

მაგრამ ხალხურ პოეზიაში ეს საზომი ჰეტეროსილაბურია – რვა- და
ექვსმარცვლიანთა მონაცვლეობით (4/4/და4/2) და ამ სახითაა კიდევ
დაბეჭდილი ყველა გამოცემაში:

იავნანა, ვარდო ნანა,

იავნანინაო.

დაიძინე, გენაცვალე,

იავნანინაო.

(*ქართული ხალხური პოეზია*, VIII, 1979, გვ. 115)

ამავე გრაფიკითაა წარმოდგენილი იავნანისებური „მზე-შინა“:

მზე შინა და მზე გარეთა,
მზევე, შინ შემოდის.
უყიელია მამალსაო,
მზევე, შინ შემოდის.
მზე დანვა და მთვარე შობა,
მზევე, შინ შემოდის (111, 80)

„იავნანინაო“ და „მზევე, შინ შემოდის“ მისამღერია და უსათუ-
ოდ ცალკე სტრიქონად უნდა გამოიყოს. ამაზე სიმღერის ჰანგიც
მიგვანიშნებს, რომლის ტონალობა მისამღერებში განსხვავებულია.

ქართული ხალხური სიმღერის გავლენა იმიტომაც უნდა გა-
მოვრიცხოთ, რომ „ზუბოვკას“ ზედწარწერა აქვს: „რომელ არს
რუსულად ამისი ხმა: „კაზაკ დუშა პრავდივია“. როგორც ცნობილია,
გურამიშვილი უკრაინულ სიმღერებსაც რუსულ ხმას აწერდა და
ფოლკლორისტმა მიხეილ ჩიქოვანმა უკრაინულ ხალხურ სიმღერებში
მიაგნო „ზუბოვკას“ პირველ წყაროს.

იგი გავრცელებული უკრაინული სიმღერა ყოფილა:

И шов козак з України
Мушкет за плечами,
За ним идет девчинонка
С черными очами (120, 31-32).

როგორც ვხედავთ, მეტრი „ზუბოვკასია“ – 4/4/4/2. „იავნანის“
მსგავსად სტრიქონები აქაც დატეხილია და საზომი ჰეტეროსილაბუ-
რია (შეინიშნება „ზუბოვკასთან“ ტექსტუალური მსგავსებაც: ორივე-
გან არის „შავთვალწარბა“).

მაგრამ ქართული სამყაროდან შეითვისა თუ უკრაინულიდან,
გურამიშვილმა ორიგინალური სალექსო ფორმა შექმნა: ჰეტერო-
სილაბური საზომი იზოსილაბურად აქცია და ოთხჯერადი რითმით
კატრენის სტროფში ჩასვა.

სწორედ ამ სახით იგი ძალზე გავრცელდა ქართულ მნიგნობრულ
პოეზიაში. თვით მეტრი ყველა შემთხვევაში იზოსილაბური დარჩა და
ბესიკურ 14-მარცვლედსაც კი უწევდა მეტოქეობას. გურამიშვილს იგი
ცხრაჯერ აქვს გამოყენებული, გალაკტიონს – 40-ჯერ. თავის უკეთეს
ნაწარმოებებს პოეტები ხშირად ამ საზომით წერენ: „ჯერ არასდროს არ
შობილა მთვარე ასე წყნარი“ („მთანმინდის მთვარე“).

4/4/4/2 გურამულის სახელწოდებით უნდა მოინათლოს.

8) ბასიკური

ამ სალექსო ფორმის კვალიფიკაციის პრიორიტეტი სერგი გორგაძეს ეკუთვნის. როგორც აღვნიშნეთ, მან მიუთითა პირველად დიდბესიკურ (5/5/5) და მცირებესიკურ (5/4/5) საზომებზე.

დიდბესიკური ბესიკზე ადრე გურამიშვილს აქვს გამოყენებული: „აღსდგა ქრისტე და აღმოიყვანა ადამიანი“ („აღდგომის დღეს ყრმა-თაგან სამღერელი“), მაგრამ მას ფართო რეზონანსი არ ჰქონია.

სულ სხვაა მცირებესიკური, რომელიც კარგა ხანია ბესიკურის სახელით დამკვიდრდა ქართულ მეტრიკაში.

მე პენი მგონე, / ჭირს შემკონე, / დამწვი მაღალო (ბესიკი).

ბესიკის მუხამბაზები ამ საზომითაა დაწერილი და საერთოდ მის მეტრულ რეპერტუარში ყველაზე ხშირი ეს მეტრია. მთავარი ისაა, რომ ამ საზომითაა შექმნილი პოეტის საუკეთესო ლექსები: „ტანო ტატანო“, „მე პენი მგონე“, „ცრემლთა ისხარნი“, „ვარდო სასურო“ და სხვა.

ამ სალექსო ფორმას ამშვენებს მუდმივი წინაცუხურული შიდა-რიტმები:

ცრემლთა ისხარნი, მოსისხარნი, / ჩვენდა არენით,
ილმენით გულნი ჭირ-ნახულნი, / შეგვიწყნარენით,
უცხონი თემით სოფლის ცემით / გავიგარენით.

და სხვ.

5/4/5 ფორმით საიათნოვასაც აქვს ერთი ლექსი დაწერილი („გიხდება ზარი“), შესაძლებელია, ბესიკის შემდეგ და მისი გავლენით.

განსაკუთრებით პოპულარული გახდა ეს საზომი XIX-XX საუკუნეებში: ალექსანდრე ჭავჭავაძის „ისმინეთ, მსმენო“, ნიკოლოზ ბარათაშვილის მთელი რიგი ლექსები, მათ შორის „მერანის“ სტროფების ერთი ნაწილი (ცხრა სტროფიდან ოთხი). ამ ფორმით თარგმნა ივანე მაჩაბელმა შექსპირი.

საგულისხმოა, რომ ილია ჭავჭავაძემ „ჩემო კალამო“ ათმარცვლიანი საზომით დაწერა.

ჩემო კალამო, / რად გვინდა ტაში.

მაგრამ შემდეგ შუაში ოთხმარცვლიანი მუხლი „ჩემო კარგო“ ჩაუმატა და 14-მარცვლიანად აქცია.

ალექსანდრე ჭავჭავაძის შემდეგ ბესიკურს ჩამოშორდა შიდა-რითმები. გალაკტიონის მრავალრიცხოვანი ლექსებიდან, რომლებიც ამ ფორმითაა შექმნილი, ყველა უშიდართმოა (იხ. „გალაკტიონის რითმა“).

დღეს ქართული მეტრიკა მოკლესაზომიან ფორმებზე გადავიდა და 5/4/5-ის ხვედრითი ნონაც შემცირდა.

III. რითმა

1. რითმის რაობა და გენეზისი

ტერმინისათვის

რიტმა სალექსო სტრუქტურის არსებითი ელემენტია და უხსოვარი დროიდან მოსდგამს პოეზიას. მისი კვლევა ტერმინით უნდა და-ვინყოთ.

სიტყვა რითმა ბერძნულიდან მოდის (ლათინური ტრანსკრიფციით – *rhythmos*) და ნიშნავს თანაზომიერებას, თანხმობას. აქედან გადავიდა იგი ევროპულ ენებში: ინგლისურში – *rime*, გერმანულში – *der Reim*, ფრანგულში – *rime*, იტალიურში – *la rima*, პოლონურში – *rym*, ჩეხურში – *rym*, ხოლო რუსულში – *рифма*. რადგან რუსულ ენაში ბგერა თ (*th*) არ არის და მას ზოგჯერ ცვლის ფ ბგერა (*Thomas* – *фoма*), მივიღეთ *рифма*.

აღმოსავლურ პოეზიაში ტერმინ რითმას ბერძნულთან კავშირი არა აქვს. არაბულში მას კაფია ჰქვია. აქედან გადავიდა იგი სხვა ენებში: სპარსულში – *ყაფია*, თურქულში *კაფიეს* ან *უიაქ* (ცნობები მომანოდეს რუსუდან თურნავამ, ლეილა თეთრუაშვილმა, პორფილე იაშვილმა, ზაირა სტურუამ, მარიკა ჯიქიამ, ნინელი თარგამაძემ, ჯემალ ჭელიძემ).

ტერმინი კაფია ქართულ ზეპირსიტყვიერებაშიც დამკვიდრდა, კერძოდ, ფშაურ პოეზიაში. ძნელია თქმა, როდის და რა გზით შემოვიდა ეს არაბული სიტყვა ქართულში. მაგრამ საყურადღებოა, რომ

მან ძირეული ცვლილება განიცადა. თუ არაბულში იგი, არც მეტი, არც ნაკლები, რითმას ჰქვია, ქართულში მთელი ჟანრის სახელწოდება მიიღო, კაფია გალექსება-გაშაირებას ნიშნავს, რაც ასე გავრცელებული იყო მთელს საქართველოში და დღესაც შემორჩენილია აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში (კაფიაობა).

მართალია, ქართულში კაფია რითმას არ ჰქვია, მაგრამ კაფიის ლერძი და ხერხემალი რითმაა. დიალოგურ კაფიებში, რასაც ტურნირის ხასიათი ჰქონდა, მოპაექრეს თავისი კაფია უსათუოდ ერთი რითმით უნდა გაემართა, ხოლო მოკლე კაფიებში კენტად დარჩენილი რითმის ცალისთვის მეტოქეს მისი შესატყვისი მეორე ცალი უნდა მოეძებნა, მისივე რითმით უნდა ეპასუხნა: „მოდი, ფრუშკავ, ერთ ქალს მოგცემ, აირჩიე შიგაითა“. მეტოქე: „ბებერ-ბებრებილა ყრილან, სათრევეები ციცაითა“. რითმის შეცვლა მეტოქეთა შეთანხმებით ხდებოდა.

ფშაური კაფია რითმაზე აგებული ლექსია.

იმდენად მნიშვნელოვანი იყო რითმა ფშავ-ხევსურული პოეზია-სათვის, რომ მან თავისი ტერმინი მოირგო და დაიმკვიდრა – ყუვი. მაგრამ ეს არ არის არც ნიკო ჩუბინაშვილის „ქართული ლექსიკონის“ და არც იოსებ გრიშაშვილის „ქალაქური ლექსიკონის“ ყუვი, სადაც ორივეგან ეს სიტყვა ფრინველთაა დაკავშირებული. ამ სიტყვას საბა ნანოლობრიც მაინც განასხვავებს ყმუილისაგან („ძალთა და მგელთა კივილი“).

ფშავ-ხევსურულ პოეზიაში, – წერს აპოლონ ცანავა, – ყუვი არის „ყუა – მუხლი, მოსაბრუნე, ერთგვარი სიმაგრე, რომელიც თავისებურ ნაჭედობას აძლევს ლექსს... თუ მეტოქე არ დაიცავდა წესებს და შეცვლიდა რითმას, მსმენელები იტყოდნენ: „სხვა ყუვზე“ შეუმღერაო“. აქვე მოტანილია სტრიქონი: „სხვას ყუვზე გადავაქციოთ, ლექსმ რო ლექს გააგრძელასა“ (94, 5).

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ ამ ტერმინში რითმის შინაარსი დაკავშირებულია ყუასთან, მუხლთან, სიმაგრესთან, რაც, შეიძლება, მთელს ქართულ რითმაზე გავრცელდეს (ცალკეული პერიოდებისა თუ პოეტების გამოკლებით).

მნიგნობრულ პოეზიაში რითმას თავდაპირველად ლექსის ბოლოს, დაბოლოებას უწოდებდნენ. მამუკა ბარათაშვილის ტრაქტატში ვკითხულობთ: „ლექსის ბოლოები, ბევრი ასო რომ ერთმანერთის ტოლი იყოს, იმითი არ გაენყობა (10, 9)“. „კალმასობაში“ რითმაზე საუბრის

დროს ბევრჯერ არის ნახსენები ბოლო, ბოლოებში, დაბოლოება. ასევე ხშირია ეს სიტყვა-ტერმინი ანონიმი ავტორის ნაშრომში „ქართულისა პოეზიისათვის“, ლუკა ისარლიშვილისა და მელიტონ კელენჯერიძის პოეტიკურ თხზულებებში.

როგორც რუსული ლექსის სპეციალისტები მიუთითებენ, ადრე, XVI-XVIII საუკუნეების რუსულ ვერსიფიკაციაში რითმის სანაცვლოდ იხმარებოდა ტერმინი „красогласие“.

შეიძლება თუ არა ვივარაუდოთ, რომ მამუკა ბარათაშვილი იცნობდა რუსული პოეტიკის სახელმძღვანელოებს, რომლებშიაც რითმას „красогласие“ ეწოდებოდა?

გივი მიქაძემ მიუთითა დიმიტრი კანტემირის მიერ რუსულად თარგმნილ ნიგნზე არაბულ-სპარსული პოეტიკის შესახებ (1722წ.), საიდანაც მამუკას უნდა გადმოეღო ლექსის სქემის გადმოცემა სიტყვებით და ტერმინი მუხლი (НОГА). ტერმინ მუხლის გადმოღებას არ ვეთანხმები. იგი მანამდე იყო ცნობილი ქართულ სასულიერო მწერლობაში და საერო პოეზიაში (არჩილი). ამავე დროს, ალბათ, მამუკა ორიგინალშიც კითხულობდა არაბულ-სპარსული პოეტიკის სახელმძღვანელოებს. მაგრამ ვერც იმას გამოვრიცხავთ, რომ მამუკა იცნობდა რუსული რითმის სახელწოდებას. ყოველ შემთხვევაში, შესაძლოა, რითმის მაგივრად ტერმინი-დაბთლლება ქართულში რუსულიდან იყოს შემოსული.

ამავე დროს, სათუო არ არის, რომ რითმის აღმნიშვნელი ტერმინი ქართულ პოეტიკაში „ჭაშნიკამდე“ არსებულებოდა. შეუძლებელია, „თამარიანისა“ და „ვეფხისტყაოსნის“ რითმები სახელდების გარეშე დარჩენილიყო. მაგრამ „ჭაშნიკის“ წინანდელი თეორიული ტრაქტატი არ შემოგვრჩენია.

რუსულიდანაა შემოსული თვით ტერმინი რითმა, რომელიც, თავდაპირველად რუსული ორთოგრაფიით იწერებოდა – რითმა (თეიმურაზ ბაგრატიონი, დავით ჩუბინაშვილი).

თანამედროვე დანერქობით რითმას ყველაზე ადრე ვხვდებით ილია ჭავჭავაძის კრიტიკულ წერილში „ორიოდე სიტყვა“ (1861წ.) ამის შემდეგაც ეს ტერმინი ზოგჯერ ისევე რუსული ორთოგრაფიით იწერებოდა – რითმა (კირიონისა და გრიგოლ ყიფშიძის „სიტყვიერების თეორია“, 1898წ.), მაგრამ საბოლოოდ რითმის სახით დამკვიდრდა.

ერთ-ერთ ბოლოდროინდელ წერილში გრიგოლ რობაქიძემ ტერმინითმა შეცვალა ტერმინით ზმა: „ზმად აქ სხვა სიტყვაა“, „პირველ ორს არ ეზმება“, „ეზმებიან ბოლო სიტყვას“. ვხვდებით სიტყვას „მოზმევა“. რითმის ნაცვლად ზმის ხმარებას მოსდევს ავტორის კატეგორიული განაცხადი: ვხმარობ „ზმას“ და არა „რითმა“-ს.

რითმას აქვს საერთო ზმასთან, მაგრამ მათი გაიგივება არ შეიძლება. რითმა რითმაა, ზმა – ზმა (145, 103).

ტერმინი რითმა უნდა დარჩეს.

ა) რითმის დეფინიცია

რითმა ისტორიულად ცვალებადი კატეგორიაა. ამავე დროს, სხვადასხვაგვარად აღიქმება სხვადასხვა ერის ფსიქიკაში. ამიტომ არ არსებობს მისი იმგვარი განმარტება, რომ ერთნაირად მისაღები იყოს ყოველი ეპოქისა და ერისათვის.

როცა ჰეგელმა რითმას ლექსის სამკაული უწოდა, დიდი ფილოსოფოსი არ ცდებოდა გერმანული და, საერთოდ, ევროპული პოეზიის მიმართ, სადაც რითმა ორგანულად არ არის ჩანსული ლექსის სტრუქტურაში. ამიტომ გამოხდა ხანი და ევროპული (და ამერიკული) პოეზია ადვილად შეელია რითმას. ჩამოხსნეს ეს სამკაული და ლექსი მაინც ლექსად დარჩა (ვერლიბრი). მაგრამ ჩინურ პოეზიაში (როგორც სპეციალისტები აღნიშნავენ!) დასავლეთიდან შესულ ვერლიბრს რითმა მაინც შერჩა, იმდენად ტრადიციული და ორგანული იყო ჩინური ლექსისათვის რითმა.

არ შეიძლება მხარი დავუჭიროთ ჰეგელისეულ განმარტებას ქართულ რითმაზე საუბრის დროსაც. როცა ჩვენს ხალხურ ლექსში სარიტმო სტრიქონთა ყოველი შემხვედრი სიტყვა გარიტმულია –

ქალი იჯდა რუის პირსა,
ხალი აჩნდა გულისპირსა.

რა სამკაულზე შეიძლება ლაპარაკი?!

იმდენად რთულია რითმის ფენომენი, რომ მისი შეუმცდარი დეფინიცია დღემდე არ არსებობს. მართებულად შენიშნავენ ბორის ტომაშევსკი: „Попытка найти универсальное определение рифмы всегда приводит к тому, что такое определение становится бессодержательным“.

რითმაზე არსებულ მრავალრიცხოვან გამოკვლევებში, მონოგრაფიებსა და ლექსიკონებში იგი სხვადასხვაგვარად არის განმარტებული. თუმცა, ამ სხვადასხვაობის მიუხედავად, ერთი რამ საერთოა: რითმა არსებითად ფონიკასთანაა დაკავშირებული, იგი ალიტერაციისა და ასონანსის შეერთებაა და მისთვის აუცილებელია განმეორებადობა. განმეორებადობა, როგორც პოეტური მეტყველების საფუძველი, რიტმთან ერთად, უპირველეს ყოვლისა, რითმაში იჩენს თავს. მაგრამ რა მეორდება?! ბგერები, ბგერათა კომპლექსები, მარცვლები თუ სიტყვები? და სად ხდება განმეორება – სტრიქონისა და სტროფის რა და რა ადგილებში? აი, ძირითადი კითხვები, რასაც პასუხი უნდა გაეცეს.

ვიქტორ ჟირმუნსკის მონოგრაფიაში „რითმის ისტორია და თეორია“ (1923წ.) მოტანილია რითმის განმარტება შალიგინის სასკოლო მეტრიკის სახელმძღვანელოდან „სიტყვიერების თეორია“: „რითმას უწოდებენ მსგავს ჟღერადობას სტრიქონთა ბოლოს, რომელიც იწყება სტრიქონის უკანასკნელი მახვილიანი ხმოვნიდან“. ეს განმარტება ვიქტორ ჟირმუნსკის უკმარისად მიაჩნია.

იგი ევროპული სამყაროდან უნდა მომდინარეობდეს. კერძოდ, ლარუსის ენციკლოპედიის მიხედვით, ფრანგულში რითმა ეწოდება „ბოლო სიტყვის მახვილიან დაბოლოებას“ (ცნობა მომანოდა რუსულადნ თურნავამ).

ქართულ პოეტიკაში რითმის სწორედ ამგვარი გაგება გადმოვიდა.

სერგი გორგაძე „ქართულ ნყობილსიტყვაობაში“ გაკვრით რითმასაც ეხება და, გავრცელებული თვალსაზრისის კვალობაზე, მას სამკაულს არქმევს („ქართული ლექსის ერთ საუკეთესო სამკაულს რითმა შეადგენს“). „ქართულ ლექსში“ უკვე რითმის დეფინიციაა მოცემული: „ფართოდ გაგებული, რითმა აკუსტიკურ ერთგვარობათა განმეორებაა ტაეპის თავში, შუაში ან ბოლოში, უფრო ხშირად ბოლოში“. კერძოდ, გარეგანი რითმა ტაეპის იმ ნაწილთანაა დაკავშირებული, რომელიც მახვილიანი ხმოვნით იწყება და ტაეპთან ერთად თავდება. ერთი მხრივ, რითმა „ბგერითი ელემენტების მაქსიმალური მონესრიგებულობაა“, მეორე მხრივ კი „გამამტკიცებელია იმ შინაგანი (ლოგიკურ-სინტაქსური) კავშირისა, რომელიც ლექსის მეტრულ ელემენტთა შორის არსებობს“ (35, 90).

სპეციალური გამოკვლევა უძღვნა რითმას კონსტანტინე ჭიჭინაძემ („რითმა ქართულ ლექსში“, 1929წ.). მისი სიტყვებით – „რითმა-იზო-

მება მხოლოდ მახვილიანი ბგერის მარჯვნივ მოთავსებული მარცვლების რაოდენობით" (132, 13) და, რადგან ქართულში მრავალმარცვლიან სიტყვებს მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე ეცემა, სამმარცვლიანზე (დაქტილურზე) უფრო გრძელი რითმა ქართულში არ არის.

აკაკი განერელიას მონოგრაფიაში „ქართული კლასიკური ლექსი“ რითმა ვრცლადაა განმარტებული: „რითმა ეწოდება ერთგვარ ან დაახლოებით მსგავსი ბგერების (ხმოვნებისა და თანხმოვნების) განმეორებას უმთავრესად ტაქების ბოლოს და ასრულებს გარკვეულ კომპოზიციურ დანიშნულებას“ (25, 170).

ზემოთ მოტანილ დეფინიციებში სტრიქონთა ბოლო მარცვლებზეა საუბარი თუ მახვილიანი ხმოვნის მარჯვნივ მდებარე მარცვლებზე - რითმა კლაუზულას უდრის. სერგი გორგაძისა და აკაკი განერელიას განმარტებებში ეს ნათქვამი არ არის, მაგრამ იგულისხმება.

ვიქტორ ჟირმუნსკის დეფინიცია იმიტომ არ შეიძლება მივიღოთ, რომ იგი ზოგადია. ნაჩვენები არ არის, კონკრეტულად რა მეორდება და სად ხდება განმეორება. თუმცა განმარტება, რომელიც ფორმულის სახითაა მოცემული, მართებულია.

ვიდრე რითმის ჩემულ განსაზღვრებას წარმოვადგენდე, უნდა გაირკვეს ერთი კარდინალური საკითხი - მახვილის მიმართება რითმასთან.

ქართული ლექსის ყველა ზემოხსენებული მკვლევარი რითმის მანარმოებლად მახვილს მიიჩნევს. ზოგიერთი შინაგანად გრძნობს, რომ ქართულში მახვილი არ არის რითმასთან დაკავშირებული, ამიტომ დეფინიციაში მახვილს არ ახსენებს. მეტიც: სერგი გორგაძეს, რომელიც მახვილს (ტონს) გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ქართული ლექსის მეტრულ სტრუქტურაში, რითმის შემადგენლობაში შეაქვს მახვილის მარცხნით მდებარე მარცვლებიც: გაგვაჭორებენო - დაგვაშორიშორებენო, წყლისა ჩქერამა - ერთმანეთისა ცქერამა. მართალია, ამგვარ რითმებს იგი ზედაქტილურს უწოდებს, მაგრამ იქვე დასძენს: „სინამდვილეში ხშირია რითმები, რომელნიც კლაუზულის ფარგლებს სცილდებიან“ (35, 95). სიტყვა სინამდვილეში აქ შემთხვევით არ არის ნათქვამი. ჯერ ერთი, რომ სერგი გორგაძე ვალერი ბრიუსოვის გავლენას განიცდიდა, რომელიც რუსულ ლექსში მრავალმარცვლიან რითმებს ხედავდა და, მეორეც, მეტრიკაზე მსჯელობის დროსაც ავტორი, ფიქტიურ ტერფებთან ერთად, საჭიროდ

თელის, ანგარიში გაუწიოს მეტყველების რიტმს. მისთვის, საერთოდ, ნიშანდობლივია წინააღმდეგობა თეორიულ პოსტულატებსა და ლექსის რეალურ აღქმას შორის.

1961 წელს ექსპერიმენტული ფონეტიკის ლაბორატორიაში ჩემს მიერ ჩატარებულმა ცდამ დაადასტურა ლინგვისტისა და ლექს-მცოდნის კოტე დოდაშვილის აზრი, რომ „ხმის ამალღება ხმოვნისა სიტყვაში გადაეცემა იმ თანხმოვან ბგერასაც, რომელიც სხვადასხვა ვარიაციებით მიმოსდევს ხმოვანსა და, ამრიგად, ხმის ამალღებით გამოითქმის სიტყვის რომელიმე მთელი მარცვალი, და არა მარტო ხმოვანი“ (109, 104).

აქედან გამომდინარე, რითმაში ერთიანი-დარდიანი, სადაც, გავრცელებული თეორიით, მახვილიანია ბოლოდან მესამე ხმოვანი ი, ხმის ამალღება გადაეცემა მის მარცხნივ მდებარე თანხმოვანსაც და მახვილიანი ხდება მთელი მარცვლები: თი, დი. მაშასადამე, რითმა იწყება არა მახვილიანი ხმოვნით, როგორც ფიქრობდნენ კონსტანტინე ჭიჭინაძე, სერგი გორგაძე და აკაკი განერელია, არამედ მახვილიანი მარცვლით, რასაც ზოგჯერ მთლიანი სიტყვების გართიმვამდე მივყავართ: რუსთველის მცნებისა-თნებისა-გზნებისა-ნებისა (138, 103-104).

ეს კიდევ უფრო აშკარაა ომონიმური, შეთავსებული და შედგენილი რითმების მაგალითზე, რომლებიც ხშირად სცილდებიან სამ-მარცვლოვან ზღვარს და მათი დაყვანა კლაუზულებზე ყოვლად შეუძლებელია. იგივე უნდა ითქვას გალაკტიონის რითმებზე: არასოდეს-დარაზოდეს, სილაში ვარდი-სილაჟვარდე. ამ მთლიანი შემასიოლოგიური ერთეულებიდან მხოლოდ სარითმო კლაუზულის გამოყოფა არ შეიძლება (138, 103-104).

ამრიგად, ქართულში რითმა არ უდრის კლაუზულას (136,5) და ჩემს მიერ შედგენილ „ვეფხისტყაოსნის რითმათა სიმფონიაში“ (19725). რითმები ამოღებული იქნა არა კლაუზულებით, არამედ მთლიანი სარითმო სიტყვებით.

ამის შემდეგ, 1973 წელს გამოქვეყნდა გიორგი წერეთლის ნაშრომი „მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში“, რომელშიც დასაბუთებულია, რომ „ვეფხისტყაოსნისა“ და, საერთოდ, ქართულ რითმაში მახვილს არ გააჩნია მარეგულირებელი ფუნქცია, ხოლო რითმის მისაღებად მახვილის გადაადგილება, რასაც ზოგიერთი მკვლევარი მიმართავს, დაუშვებელია (129, 36).

ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა არათანაბარმარცვლიან რითმებში. თუ რითმის მანარმოებელი მახვილია, მაშინ გალაკტიონის რითმებს: მძივით-სიზმარივით, ძილით-გვირილით, სითამამე-ლამე და ვეგებები-ვეკედები მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზე უნდა დაეცეს. მაგრამ ეს არ დაადასტურა გალაკტიონის მიერ წაკითხული „მთანმინდის მთვარის“ ექსპერიმენტულმა ანალიზმა, რომელიც თბილისის უნივერსიტეტის ექსპერიმენტული ფონეტიკის ლაბორატორიაში ჩავატარე. ყველა შემთხვევაში, განსაკუთრებით კი ბოლო რითმაში აუდიტორთა აბსოლუტური უმრავლესობა რითმის ორივე ცალს თავში აძლევს მახვილს: სითამამე - ლამე, ვეგებები - ვეკედები, რაც გამორიცხავს რითმაში მახვილის მარეგულირებელ როლს (150,51).

ამ აზრისაა თვით გალაკტიონი. თავის ჩანაწერებში მას მოაქვს გრიშაშვილის რითმა მალე-გენაცვალე და კომენტარს აკეთებს: „აი, მშვენიერი მაგალითი იმისა, როდესაც ხმის ამალღება (მახვილი) არ უთანაბრდება რითმას“ (105, 164).

ასეთივე ვითარებაა აკაკის მიერ წაკითხული „განთიადის“ რითმებში, რაც, აგრეთვე, ექსპერიმენტული წესით იქნა შესწავლილი. რითმა მთვარეო-მოკაშკაშ=მოელვარეო სარიტმო სიტყვათა საწყის მარცვლებზეა გამახვილიანებული.

შესაძლოა, ლექსის ავტორისეულ დეკლამაციას ბევრი ნაკლი ჰქონდეს, მაგრამ, როგორც სპეციალურ ლიტერატურაშია აღნიშნული, რაც უნდა ცუდად კითხულობდეს ავტორი თავის ლექსს, მის რიტმსა და მელოდიას შეუმცდარად გადმოსცემს (ბორის ეიხენბაუმი, „Мелодика стиха“, 1923წ.)

ხშირად რითმაში მახვილის მანარმოებელი როლის ილუზიას ქმნის ეფფონიურად შეთანხმებული ერთეულების აქცენტირება. მსახიობ გურამ სალარაძის მიერ წაკითხულ ბესიკის ლექსში „სევდის ბაღს შეველ“, რაც ექსპერიმენტული ფონეტიკის ლაბორატორიაში გავაანალიზე, რითმებში მახვილთა განლაგება ასეთია: შენაღონები-კონები-თავმომწონები-დასამონები-ღონები-დასაყრნები-ფონები.

ამკარაა, დეკლამატორი, გავრცელებული აზრის მიხედვით, სიტყვას ბოლოდან მესამე მარცვალზე ამახვილიანებს. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც „სარიტმო ერთეულების ამგვარი აქცენტირება იმით აიხსნება, რომ რითმას მიჩვეული ყური ყველა სარიტმო სიტყვაში ეძებს აკუსტიკურად მსგავს ერთეულებს და ამ მიგნებას მათი აქცენტუ-

რი გამოყოფით აფორმებს... ამ დროს ჩვენში მთელი აკუსტიკური ერთეული *ონები* ხმაურობს და არა მხოლოდ მისი პირველი მახვილიანი ხმოვანი *ო*. თითქოსდა, ღონებზე გამოეყო სიტყვას შენაღონები: შენა სხვა ტონალობისაა, ღონებზე – სხვა ტონალობის..." (150, 53).

არა მარტო ქართულ ლექსში, აღნიშნავს, გიორგი წერეთელი, ევროპული ქვეყნების ზოგიერთ ლექსწყობაშიაც რითმის მანარმოებელი მახვილი არ არის: ჩეხური ლექსი, ადრინდელი პოლონური ლექსი და სხვა (129, 74-75).

მახვილით ნარმოებული რითმა ისეთ რითმას ეწოდება, რომელშიც მახვილი სარიტმო სიტყვებს ერთსა და იმავე ადგილას ეცემა: *ОНА-СНА-ИМЕНА* (პუშკინი), *КРЕСТЫ-ВЫСОТЫ* (ნ. ტიხონოვი). თვით ისეთი, თითქმის ბოლომდე აკუსტიკურად შეთანხმებული სარიტმო სიტყვებიც კი, როგორცაა *ГРУЗИЯ* და *ДРУЗЬЯ*, რუსულში რითმას არ ქმნის, რადგან პირველს მახვილი თავში აქვს (*ГРУЗИЯ*), ხოლო მეორეს – ბოლოში (*ДРУЗЬЯ*).

რითმის მახვილი სიტყვათმახვილზეა დამოკიდებული, ისევე როგორც, საზოგადოდ, ლექსი – ენაზე.

ქართული ლექსის თითქმის ყველა მკვლევარი (მათ შორის გიორგი წერეთელიც) მიიჩნევდა, რომ ქართულში მრავალმარცვლიან სიტყვებს მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე მოუდის. მაგრამ ბოლოდროინდელი გამოკვლევებით დასტურდება, რომ ქართულ სიტყვას – რა სიგრძისაც არ უნდა იყოს, ძირითადი მახვილი თავში ეცემა. ბოლოდან მესამე და მეორე მარცვლებზე (ოთხმარცვლიანებში) მხოლოდ დამატებითი მახვილები გვაქვს.

ჯერ კიდევ 30-იან წლებში გალაკტიონ ტაბიძე არ ეთანხმებოდა გავრცელებულ თვალსაზრისს სიტყვის ბოლოდან მესამე მარცვლის მახვილიანობის შესახებ: „საზოგადოდ, არასდროს მრავალმარცვლოვან სიტყვებში არ ისმის მესამე მარცვალზე მახვილი“. მართალია, ამ აზრს იგი საკითხის დასმის წესით გვთავაზობდა (104, 163), მაგრამ მელოდიური პოეტის ინტუიცია შეუშცდარია.

ცხადია, სარიტმო სიტყვები ყოველთვის ბოლომდე არ არის შეწყობილი. რუსთველის რითმაში *გაზრახულსა-დიდებულსა* ორი მარცვლის თანხმობაა, *გაზაფხულსა-მონახულსა* სამ მარცვალზე ადის, ხოლო *გაზრახულსა-გაზაფხულსა* ოთხივე მარცვლით თანხვდება ერთმანეთს. მაგრამ ყველა შემთხვევაში რითმა ოთხმარცვლიანია,

რადგან რითმებს სარიტმო სიტყვები ქმნიან და არა სიტყვათა ნაწილები. ლექსის შექმნის პროცესში პოეტი ეძებს თანაჟღერად სიტყვებს, რომლებიც ან მთლიანად იქნება ევფონიურად შეწყობილი, ან – ნაწილობრივ და არამც და არამც იგი არ ეძებს თანაჟღერად სიტყვათა ნაწილებს (კლაუზულებს). ეძებს მთლიან სიტყვებს და აბამს მათ რითმის უღელში, რათა იგი გარკვეული შინაარსით დატვირთოს (140, 78).

ამრიგად, მახვილი არ არის ქართულში რითმის მანარმოებელი, არ ყოფს სარიტმო სიტყვას ანაკრუზის და კლაუზულის სფეროებად და ხელს არ უშლის რითმად მთლიანი სიტყვების მიჩნევას.

გიორგი წერეთლის „ვეფხისტყაოსნის“ რითმათა სიმფონია (1973წ.) წინგადადგმული ნაბიჯია კონსტანტინე ჭიჭინაძის მიერ შედგენილ „ვეფხისტყაოსნის“ რითმათა ინდექსისაგან (1934წ.), რადგან ეს უკანასკნელი მხოლოდ სარიტმო კლაუზულებზეა აგებული (არი-სა-ეაჯარისა, ჯარისა-დამსაჯარისა-ცხენ-აბჯარისა). გიორგი წერეთლისათვის რითმის კლაუზულა, როგორც ასეთი, არ არსებობს. მას რითმის შემადგენლობაში შეაქვს ე.წ. საბჯენი თანხმოვნები (ამავე რითმიდან: ჯარისა). მაგრამ ერთიცა და მეორეც უგულვებელყოფს სიტყვას (თუ სიტყვათა ჯგუფს), როგორც სარიტმო ერთეულს. მაშინ, როცა ადოხა და ვიდა მრავალი და მრავალი პოეტის რითმის ევფონიური საყრდენი ძმეიძლება იყოს, დაიქადლსა-უდილადოსა (1577-ე სტროფი) და ზნვიდა-უზრახვიდა (850-ე) მხოლოდ და მხოლოდ რუსთველის კუთვნილებაა.

ეს მით უფრო აუცილებელია თანამედროვე კონსონანსებსა და დისონანსებში. გალაკტიონის რითმები: აისრულე-დაისრული, გასათელავად-ნათელივით ერთი მთლიანი რითმებია, ყოველგვარი დანაწევრების გარეშე.

მაიაკოვსკის რითმათა ლექსიკონში მისმა შემდგენელმა რითმები მთლიანი სარიტმო სიტყვებით შეიტანა: я с нею-ячнée, переáр-непереá. თუმცა რუსული რითმა მახვილით იწარმოება (100).

როგორც გამოკვლეულია, მაიაკოვსკის მრავალმარცვლიანი რითმები, სიტყვათა ბოლომდე გარიტმვის ტენდენცია, რაც მისთვის არის ნიშანდობლივი, სათავეს ქართული სინამდვილიდან იღებს (იხ. აქვე: „ქართული რითმა მაიაკოვსკის ლექსის სტრუქტურაში“) და თუ მაიაკოვსკის რითმა რუსი ლექსიკოგრაფის მიერ ამგვარად იქნა გაგებული, მით უფრო აუცილებელია ქართული რითმის დეფინიციამში მთლიანი სარიტმო სიტყვების გათვალისწინება.

ეს ყველაფერი რითმის პროსოდიას და ევფონიას შეეხება. ამავე დროს, რითმის ღირსების განმსაზღვრელი არსებითად სემანტიკაა. როგორც ფონიკის გარეშე რითმა საერთოდ არ არსებობს, ისე სემანტიკური მოულოდნელობების გარეშე კარგი რითმა წარმოუდგენელია, რითმის სემანტიკაზე საუბარი კი აბსოლუტურად გამორიცხულია სარიტმო სიტყვათა შინაარსის და, ამდენად, მთლიანი სარიტმო სიტყვების გაუთვალისწინებლად. რითმა გაცილებით უფრო ღონიერია, მომხიბლავი და ეფექტური, როცა გარიტმულია ურთიერთდაშორებული აზრის მქონე სიტყვები. შორეული ასოციაციებით შედგენილი რითმა მოულოდნელი რითმების კატეგორიას ეკუთვნის, ხოლო მოულოდნელობა რითმის უპირველესი ღირსებაა.

გალაკტიონის რითმა სილაში ვარდი-სილაჟვარდე, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ სემანტიკით იქცევს ყურადღებას (იხ. „გალაკტიონის რითმა“). რითმის იშვიათობა და ბანალურობა არსებითად მის სემანტიკურ დატვირთვაზე დამოკიდებული.

თვით რუსი პოეტები, რომელთათვის კარგად არის ცნობილი მახვილის მარეგულირებელი როლი რითმაში, რითმაზე საუბრობენ, როგორც გარკვეული შინაარსის მქონე სიტყვათა შეწყობაზე. გაიხსენოთ პუშკინი: „Кому не надоели: любовь и кровь. мерный и лицемерный“, ანდა: „И вот уже трещат морозы и серебрятся средь полей... читатель ждет уж рифмы розы, но вот возьмы ее скорей“, ან კიდევ ლერმონტოვის სტრიქონები: „Когда не знал я. что на слово младость, есть рифма гадость. кроме рифмы радость“.

როგორც აღვნიშნე, შემოქმედებითს პროცესში პოეტი რითმისთვის ეძებს მთლიან სიტყვებს და არა სიტყვათა უაზრო ნაწილებს.

იური ლოტმანის წიგნში „პოეტური ტექსტის ანალიზი“ რითმაზე მსჯელობის დროს სიტყვაც არაა დაძრული კლავზულებზე (76, 59-63).

გაუგებრობაა, როცა რითმად მიაჩნიათ უსემანტიკო კლავზულებები და, ამავე დროს, საგანგებოდ მსჯელობენ რითმის სემასიოლოგიურ დანიშნულებაზე, მის ლექსიკასა და მორფოლოგიაზე.

თუ რუსი ლექსმცოდნეები რითმას მახვილთან აკავშირებენ, რუსული ენისა და ლექსის ბუნებიდან გამომდინარე, ეს სავსებით ლოგიკურია, მაგრამ ქართულში, სადაც სიტყვას მახვილი თავში მოუდის და კლავზულისა და ანაკრუზის სფეროები ნიველირებულია, რითმა აღიქმება როგორც აკუსტიკურად მსგავს სიტყვათა შეუღლება.

აღსანიშნავია, რომ ინგლისური ენის ოქსფორდისეულ ცნობარში (1992 წ, გვ. 867, 868), რითმა განმარტებულია როგორც „ზოგადი და ლიტერატურული ტერმინი იმ ეფექტისა, რასაც ინვეეს ერთი და იმავე, ან მსგავსი ბგერით დასრულებული სიტყვების გამოთქმა“ (ცნობა მონანოდა რუსუდან თურნავამ).

ზემოთ პუშკინისა და ლერმონტოვის გამონათქვამები მოვიტანე, რის მიხედვითაც რითმად მიჩნეულია მთლიანი სიტყვების ბგერითი თანხმობა. ასევე ფიქრობენ ქართველი პოეტები. აკაკის ლექსში „გვაზავური“ ვკითხულობთ: სიყვარული, სული, გული. „ყველა დარჩა რითმად ფულსა“. გალაკტიონის ნატვრა – „რომ მაპოვნინა მე შენზე რითმა“, ნიშნავს – რომ მაპოვნინა შენი შესამკობი სიტყვა. ანდა როგორ შეიძლება გრიშაშვილის სტრიქონში – „რითმა ყოველთვის ხმალში ინვეეს აზრს საომარად“ – რითმა გავიგოთ, როგორც აზრისგან დაცლილი ბგერათა თანხმობა?!

ამრიგად, ქართული რითმის განსაზღვრისას ბგერებისა და ბგერათკომპლექსების ნაცვლად ორიენტაცია უნდა ავიღოთ სიტყვებზე.

ეს აზრი იმთავითვე იყო ფიქსირებული ქართულ ლექსმცოდნეობაში. მამუკა ბარათაშვილის მიერ რითმად ლექსის ბოლოების მიჩნევას მოსდევს მისი კატეგორიული განცხადება: „ასე უნდა: სიტყუა სიტყუას ეწყობოდეს“ (10, 9).

გარდა ევფონიურისა და სემანტიკურისა, რითმას რიტმული ფუნქციაც აქვს: სტროფის რა ადგილებში თავსდება სარიტმო სიტყვები. მაგრამ მამუკასეული „ლექსის ბოლოები“, ე.ი. მხოლოდ ბოლორიტმაზე შეჩერება, როგორც აღვნიშნე, უცხოური გავლენის შედეგი უნდა იყოს.

ქართულ ლექსში იმთავითვე მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა შიდარიტმას, რაც მამუკას უსათუოდ გაცნობიერებული ექნებოდა. მას თავად მოაქვს „ჭამნიკში“ ჩახრუხაულის შიდარიტმები: სიბრძნითა-გზნითა, პლატონ-დატონ, მოაქვს მთელი სტროფი „თამარიანის“ მაღალი შაირისა – „თამარ წყნარი, შესაწყნარი...“, რომლის ყოველი მუხლი გართმულია, სულხან-საბა ორბელიანის „უცხო“, „წყობილი მრავალმუხლი ძველი“, რომელშიც 5 შიდარიტმაა. და თვით საკუთარი შიდარიტმები: აამეო-რამეო („მამუკას თქმული შეწყობილი“), ვინაო-ნინაო („მდინარი მამუკასი“) და სხვა.

ამრიგად, მამუკამ კარგად იცის, რომ ქართულში, ბოლორიტმის გარდა, არსებობს შიდარიტმა და როცა ამაზე დუმს და მხოლოდ ლექსის ბოლოებზე მიუთითებს, აშკარაა, გარეშე წყაროებით სარგებლობს.

იგივე უნდა ითქვას სხვა განმარტებებზე, რომლებსაც ზოგჯერ მიმატებული აქვს სიტყვა ძირითადად: „ძირითადად სტრიქონთა ბოლოს“.

უფრო კონკრეტულია და ჭეშმარიტებასთან მიახლოებული კოტე დოდაშვილისა და სერგი გორგაძის განმარტებები: „ლექსში რითმები ან მარტო ყოველ ტაქტის ბოლოზეა, ან ბოლოებზედაც და ტაქტების შუაშიც“ (კოტე დოდაშვილი); „... ტაქტის თავში, შუაში ან ბოლოში, უფრო მეტად – ბოლოში“ (სერგი გორგაძე).

ამ დეფინიციებში დასაკონკრეტებელია – „ტაქტის თავში, შუაში“. მასში ვერ თავსდება წინაცეზურული და უკანაცეზურული რითმები. ბესიკის მუხამბაზებში შიდა რითმები არც ტაქტის თავშია და არც შუაში: „თვალთა წარგისი დამდგამი შეგშვენის მწველად“.

ტაქტის თავისა და შუის ნაცვლად ცეზურა უნდა იყოს მითითებული.

საკმარისია ჩახრუხაულის ცნობილ რითმაში: „თამარ წყნარში, შესაწყნარში“ და ა.შ. სიტყვა წყნარში გადავაადგილოთ, ცეზურის ხაზს მოვაშოროთ, რომ იგი ამ მრავალჯერადი რითმის შემადგენლობიდან ამოვარდეს: წყნარი თამარ, შესაწყნარი. ასევე, გიორგი ლეონიძის „ყივიჩაღის ღამე“ უშიდარიტმოა. მაგრამ სტრიქონში: „თუ რამე შემრჩა, ვიმღერო ბარემ“, სიტყვათა გადანაცვლების შედეგად რითმას მივიღებთ: „თუ შემრჩა რამე, ვიმღერო ბარემ“. რამე-ბარემ, სადაც ერთი ნეერი ცეზურასთანაა, ხოლო მეორე – სტრიქონის ბოლოს, რითმაა.

საბოლოოდ, ქართული რითმის დეფინიცია შეიძლება ასე ჩამოვაყალიბოთ: რითმა ეწოდება თანაყდერადი სიტყვების (სარიტმო ერთეულების) განმეორებას სტრიქონთა ბოლოს ან ცეზურასთან.

ბ) რითმის ბენეფისი

რითმის წარმოშობა დაკავშირებულია სინკრეტული ხელოვნების დაშლასთან, როცა ლექსი გამოეყო ცეკვასა და სიმღერას და ცალკე გაფორმდა. სინკრეტულ ხელოვნებაში არსებულ სიმღერის ტექსტს რითმა არ ახლდა. იგი არ საჭიროებდა რითმას, რასაც რეფრენი ან პროსოდიული ხმოვნები ცვლიდა. რითმა სიტყვიერი, დეკლამაციური პოეზიის კუთვნილებაა.

ჯონდო ბარდაველიძე ნაშრომში „წინაღობის რიტორული ქართული ლექსი“ ეყრდნობა შედარებითი მეტრიკის ცნობილი მკვლევარის

ალექსანდრე ვესელოვსკის შეხედულებას. ხოლო ალექსანდრე ვესელოვსკი ისტორიულ პოეტიკაში წერს: „Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов, если бы у нас не было свидетельства о древности хорового начала, мы должны были бы предположить его теоретически“ (51, 201). აქვე ავტორი იშველიებს კონკრეტულ მონაცემებს აფრიკის ზოგიერთი ტომის ცხოვრებიდან და ამერიკელ ინდიელთა კულტურიდან.

ჯონდო ბარდაველიძე აღნიშნავს, რომ „ლექსის ისტორიის შესწავლისას ქართველი მკვლევარი, ევროპულთან შედარებით, შეიძლება ითქვას, უკეთეს მდგომარეობაშია“ და მხედველობაში აქვს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში დღემდე შემონახული არქაული საგალობლები და საკულტმსახურო ჰიმნები.

სხვას რომ თავი დავანებოთ, განა თრიალეთური ვერცხლის თასი სინკრეტულ ხელოვნებაზე არ მიუთითებს?

სინკრეტულ ხელოვნებაში რომ ლირიკულ ლექსს რითმა არ ჰქონდა, ამის საბუთად გამოდგება იავნანას უძველესი ურითმო ტექსტი, რომელშიც რითმის მაგივრობას რეფრენი ასრულებს (20, 9).

მაგრამ, ამავე დროს, ლექსისა და სიმღერის თავდაპირველი მჭიდრო ურთიერთობა რომ არა, შესაძლოა, არასოდეს წარმოშობილიყო პოეზიაში რითმის შექმნის მოთხოვნილება (19, 27).

ვიქტორ ჟირმუნსკის მონოგრაფიაში ცალკე თავია – „რითმის წარმოშობა“, რომელშიაც ნათქვამია, რომ მწიგნობრული რითმის გენეზისს ევროპულ პოეზიაში უცხოური გავლენით ხსნიან, ძირითადად ლათინურით, ზოგჯერ აღმოსავლურით (არაბული). მაგრამ უფრო სარწმუნოდ ავტორს მისი ხალხური წარმოშობა მიაჩნია. იგი დეტალურად მსჯელობს ძველგერმანულ ლექსზე, რომელსაც ახასიათებდა ალიტერაციულობა. ალიტერირებული თანხმოვნები პირველი და მეორე ნახევარტაქების თავშია და თავრითმის გარკვეულ სახეობას ქმნის. ძველგერმანული ალიტერაციული ლექსი, თითქმის, მთელი დასავლეთ ევროპის ტერიტორიაზე გავრცელდა და თანდათანობით, საუკუნეთა განმავლობაში თავრითმიანიდან ბოლორითმიანი გახდა. ალიტერაციული ლექსიდან რითმიან ლექსზე გადასვლის მიზანს ის წარმოადგენდა, რომ ბგერათა განმეორებას კომპოზიციური ფუნქცია შეეძინა, რაც, ვიქტორ ჟირმუნსკის აზრით, რითმისთვის აუცილებელია.

ასე, რომ რითმის წარმოშობა ძველგერმანულ და, საერთოდ, დასავლეთევროპულ პოეზიაში შინაგანი კანონზომიერების შედეგია და რაიმე უცხოურ გავლენაზე ლაპარაკი გამორიცხულია. თუმცა, დასძენს ავტორი, მუდმივი (აუცილებელი) რითმის საბოლოო კანონიზაცია ევროპულ ენებში ფრანგული პოეზიის გავლენით მოხდა. ეს პროცესი VIII-XII საუკუნეებში მიმდინარეობდა (88, 375-384).

ქართულ რითმას შორეულ წარსულში აქვს გადგმული ფესვები. მისი ისტორია ხალხური რითმიდან იწყება. «ისევე როგორც სხვა კომპონენტებისა, რითმის აღმოცენებაც მჭიდროდაა დაკავშირებული ხალხური რითმის განვითარების ადრეულ საფეხურებთან. ლექსში რითმის ჩამოყალიბებას წინ უსწრებდა ათასნაირი მუსიკალური დამსგავსებანი, მისამღერები, რეფრენები, ალიტერაცია და სხვა» (19, 122). ეს განსაკუთრებით რეფრენზე ითქმის.

თუმცა თავდაპირველი ხალხური რითმა ემბრიონალური, მიახლოებითი იყო – დაფუძნებული მსგავსი ჟღერადობის სასიმღერო ელემენტების, ხშირად პროსოდიული ხმოვნების განმეორებასთან. იგი წინასახეა სიტყვიერი რითმისა, მაგრამ მაინც რითმაა.

ქართული სიტყვიერი რითმაც ძველისძველი უნდა იყოს. მითოლოგიური ლექსის „ნათელმა მთვარემა ბრძანა“ რითმა მზესა-მთვარე-მთვესა სიტყვიერია.

თვით კაფიაც – რითმით პაექრობა, გაშირება ქართული ხალხური ლექსის უძველესი ჟანრია და, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ იგი მანამდე არსებობდა, ვიდრე არაბული ტერმინი „კაფია“ ჩვენში შემოვიდოდა.

საზოგადოდ, ხალხური რითმა დაედო საფუძვლად ყველა ხალხის მნიგნობრულ პოეზიას. ბიზანტიური პოეზიიდან მოკიდებული, რითმა სალექსო სტრუქტურის მოუცილებელი ელემენტი გახდა, იმის მიუხედავად, რა სისტემის ლექსწყობასთან გვეკონდა საქმე. როგორც მიუთითებენ, თვით ტონურ (აქცენტურ) ლექსწყობაში, სადაც განსაზღვრული არ არის სტრიქონებში მარცვალთა რაოდენობა და ზოგჯერ მახვილთა რაოდენობაც არასტაბილურია, რითმა მეტრული ორგანიზაციის საშუალებაა არათანაბარმარცვლიანი (არათანაბარმახვილიანი) სიტყვიერი მასალის მოსაწესრიგებლად. ამის დასტურია, თუნდაც, მაიაკოვსკის ნათქვამი: ურითმოდ ლექსი დაიშლება. როგორც ცნობილია, მაიაკოვსკი ტონური ლექსით წერდა.

განსაკუთრებით აქტიურია რითმა სილაბურ ლექსში. სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ მაგალითად, ფრანგულში რითმა ლექსის არსებობის ნიშანია; თუ რითმას ვერ იჭერ, რიტმიც ირღვევა, ლექსის აღქმა ვერ ხერხდება. თეთრი ლექსი რიტმულ პროზას ემსგავსება, რასაც ვერ ვიტყვით ინგლისურ, გერმანულ და რუსულ, ე.ი. სილაბურ-ტონურ ლექსზე.

ქართული მნიგნობრული რითმა, გავრცელებული მოსაზრებით, სათავეს სასულიერო მწერლობაში იდებს. პავლე ინგოროყვას ცნობით, პირველი ფიქსირებული ქართული რითმა არის უფალი-შეუვალი.

ქართული რითმის, ისევე როგორც ქართული მეტრიკის ისტორიაში, ახალ ეტაპს ქმნის ატენის სიონის კედელზე მიწერილი ლექსები, რაც ზაზა ალექსიძემ შეისწავლა (2).

შვიდმარცვლიანი საზომით დაწერილი ორი სხვადასხვა მეტრული აღნაგობის ლექსი (5/2 და 4/3) IX საუკუნის პირველი ნახევრით თარიღდება. თითოეულს თავისი შესაფერი რითმა აქვს: 5/2-ს – ორმარცვლიანი, ხოლო 4/3-ს – სამმარცვლიანი. ორმარცვლიანი რითმებია: ჟამი-ნამი-გუამი... სამმარცვლიანებია: ვაჭარი-სახმარი-ნაცოდ-ნაქმარი...

ეს რითმები არც ხალხური წარმოშობისაა და არც საგალობელთა კუთვნილება (იხ. „რითმის გენეზისი“).

ზემოთ ვთქვი, რომ ქართული მნიგნობრული პოეზიის (და, იგულისხმება, რითმის) სათავეს სასულიერო მწერლობაში ეძებენ. მაგრამ ზემოთ ფიქსირებული რითმიანი ორტაპედი, ისევე როგორც ადრინდელი ლექსითი ციტატები ჰაგიოგრაფიული თხზულებებიდან არც სასულიერო წარმოშობისაა და არც ხალხური (ერთი ამათგანი ოცმარცვლიანი ფისტიკაურია). ამკარაა, ჩვენს წინაშე საერო პოეზიის ნიმუშებია (იხ. „საერო ლექსი“).

ეს ციტატები მათი მიახლოებითი დათარიღების საშუალებასაც იძლევა. აკაკი განერელია აღნიშნავდა, რომ „ორ და სამმარცვლიანი რითმის არსებობა გულისხმობს მისი წარმოშობის უფრო ადრინდელ პერიოდსაც“. ვფიქრობთ, უფლება გვაქვს, ეს ადრინდელი პერიოდი წინაქრისტიანულ ხანაში გადავიტანოთ (იხ. „საერო ლექსი“).

უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ქართული საერო-მნიგნობრული ლექსი იმთავითვე რითმიანი იყო. გზა, რომელიც ქართულმა პოეტურმა გენიამ გამოიარა „მომღერლიდან პოეტამდე“ (ალექსანდრე ვესელოვ-

სკის გამოთქმაა), რითმიანი ლექსით უნდა დაგვირგვინებულიყო. ასე, რომ პირველ ფიქსირებულ რითმას – უფალი-შეუვალი – ალბათ საუკუნეებით უსწრებდა წინ მნიგნობრული პოეზიის რითმათა ათეულები და ასეულები.

XI საუკუნის მეორე ნახევარში, როგორც კორნელი კეკელიძე აღნიშნავს, ქართულ იამბიკოში „ნამდვილი, გამართული“ რითმა შეიჭრა: მიუზღე ვალი-მკვევალი-სისხლდამთრვალი (ბორენას საგალობელი).

ბორენას საგალობლის რითმა უნიკალურია. უნიკალურია თავისი ეფფონიით, რომ არაფერი ვთქვათ რითმის საერთო მაღალ ხარისხზე. საგანგებო ყურადღებას იქცევს რითმის პირველივე წყვილი: მიუზღე ვალი-მკვევალი. ჯერ ერთი, იგი შედგენილი რითმაა, რაც ჩახრუხადემდე უცნობი იყო ქართულ რითმაში, მეორე, რაც განსაკუთრებით საყურადღებოა, მონათესავე თანხმოვნების (ღ-სა და ჳ-ს) შეხვედრა რითმას უფრო ჰარმონიულს ხდის. ამავე დროს, ლ თანხმოვანს ერწყმის და აძლიერებს ზ თანხმოვანი (ზღ), რაც რითმის ამ თანაცალის უღერადობას ზრდის და მის პარტნიორთან უფრო აახლოებს (ზღ-ჳ).

თუ უფალი-შეუვალის სემანტიკა თანამედროვე რითმის ტოლფასოვანია, ასევე ტოლფასოვანია თანამედროვე რითმისა მიუზღე ვალი-მკვევალის ეფფონია.

ერთი ღირსება ბორენას საგალობლის რითმისა ისიც არის, რომ იგი შეიცავს შიდა, ცეზურულ რითმას: „დაემხო ძალი პირველივე სისხლდამთრვალი“, რაც მანამდე ასევე უცნობი იყო ქართული პოეზიისათვის. მხოლოდ შვიდი საუკუნის შემდეგ დატეხა ბესიკმა იამბიკოს სტრიქონები ცეზურასთან და რითმით გადააბა ერთმანეთს:

მოვედინ, ევა,
ტირილთა არს მოწვევა!

(„სამძიმარი“)

ბორენას საგალობლის შიდა რითმა „სამძიმრის“ რითმის წინასახვაა. ამავე დროს, იგი ეხმიანება ატენის სიონის კედელზე წარწერილ ლექსს „იხილეთ ესე ჟამი“: „ჭირი მრავალი“ და „ჭირმრავალი“ (აკაკი განერელია).

საეჭვო არ არის პავლე ინგოროყვას შეხედულება, რასაც მხარს უჭერს აკაკი განერელია, რომ ქართული მნიგნობრული რითმა ხალხურიდან მომდინარეობს. მაგრამ ისიც უეჭველია, რომ სასულიერო-მნიგნობრული რითმას წინ უსწრებდა საერო-მნიგნობრული რითმა.

ყოვლად უსაფუძვლოა ევგენი ბოლხოვიტინოვის განცხადება, თითქოს, „რითმის ხმარება ქართველებმა სპარსელებისგან ისწავლეს!“ როგორც აღნიშნავენ, სპარსულმა რითმამ მხოლოდ მე-9 საუკუნეში მიიღწია იმ დონეს, რომ გავლენა მოეხდინა სხვა ერთა პოეზიის რითმაზე. ამ დროისათვის კი ქართულ მნიგნო-ბრულ პოეზიაში რითმა კარგა ხნის დადასტურებული ფაქტია. ამასთან დაკავშირებით ანგარიშგასაწევია აკაკი ვანერელიას აზრი: „კლაუზულის მხრივ ქართულსა და სპარსულ რითმას ერთმანეთთან საერთო არაფერი აქვთ“. „ქართულ ლექსში მეტრული მახვილის მქონე სარითმო ხმოვანს წინ უძღვის ანალოგიური ხმოვნები და მარცვლები... სპარსულმა არ იცის კლაუზულის უკანასკნელი (მეტრული) გრძელი ხმოვნის მარჯვნივ ორი ან სამი სრული მარცვალი (მოკლე ხმოვნები), რის გამოც სპარსული ლექსის რითმა არსებითად ერთმარცვლიანია“ (25, 199).

ქართული მნიგნობრული რითმის წარმოშობაზე უნდა გამოირიცხოს ბიზანტიური პოეზიის რითმის გავლენაც. სპეციალისტები მიუთითებენ, რომ იგი მეტისმეტად ღარიბი იყო. ანტიკური ურითმოებიდან ბიზანტიურ რითმიანობაზე გადასვლა არც შეიძლებოდა ერთბაშად სრული, გამართული რითმით მომხდარიყო. ბიზანტიური იამბიკოების ქართველი მთარგმნელი, ქართული რითმის ბადაგით ნასაზრდოები, ორიგინალში რითმას, ალბათ, ვერც ხედავდა და მას ძირითადად ურითმოდ თარგმნიდა. ხოლო რითმა, რომელიც შემდეგ გაუჩნდა ქართულ იამბიკოებს, როგორც აღნიშნული მაქვს, ქართული საერო, მნიგნობრული პოეზიის გავლენის შედეგი უნდა იყოს.

ამავე დროს, ვერც იმას ვიტყვით, რომ ქართული მნიგნობრული რითმა აბსოლუტურად თავისუფალი იყოს გარეშე ზეგავლენისაგან ისევე, როგორც, თავის მხრივ, ქართულ რითმასაც მოუხდენია გავლენა სხვა ერთა რითმაზე.

ბ) ქართული რითმა მანიაკომსკის ლექსის სტრუქტურაში

XIX-XX საუკუნეების ქართულ რითმას უთუოდ ატყვია რუსულ-ევროპული პოეზიის კვალი. კერძოდ, ჯვარედინი რითმის სისტემად ქცევა ახალ ქართულ პოეზიაში, ალბათ, რუსული პოეზიის ზეგავლენის გარეშე ვერ აიხსნება. თუ ალ. ჭავჭავაძის ორიგინალურ ლექსებში ჯვარედინი გართმევა მხოლოდ აქა-იქიჩენს თავს (იგი ცალკეული ნიმუშების

სახით გვხვდება ძველქართულ ლექსებში), მის თარგმანებში – ჩვეულებრივი მოვლენაა (პუშკინის „სიზმარი“, ნანილობრივ „ანჩარი“, უცხო ავტორის „რომანსი“ და სხვ.). გართმევის ეს ხერხი, რომელიც იმდროინდელ რუსულ ლექსნაწარმოებში ფართოდ იყო გავრცელებული, რუსული პოეზიის ქართულ თარგმანებშიც გადმოდიოდა და სწრაფად იკიდებდა ფეხს ქართულ ვერსიფიკაციაში.

კიდევ უფრო გაბედულად შეიძლება ამის თქმა რკალურ რითმაზე (abba), რომელიც ხშირი სტუმარი იყო პუშკინისა და ლერმონტოვის ლექსებისა, ხოლო ქართველ პოეტთაგან პირველად ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში იჩენს თავს. რუსულ და დასავლეთევროპულ პოეზიასთან სიახლოვემ განაპირობა თანამედროვე ქართულ ლექსში ერთმარცვლიანი რითმის, როგორც შეგნებული პოეტური ხერხის, დამკვიდრება. იგი ძველ ქართულ პოეზიაში, როგორც ნესი, არ გვხვდება. ძალზე იშვიათია ხალხურ ლექსშიც.

ასევე ითქმის კონსონანსურ-დისონანსურ რითმებზე: საკაბე-კაკაბი, ბეჯითი-ნაბიჯი და მისთ., რომელთა გამოყენების პრაქტიკა ტრადიციული ქართული ლექსისთვის უცხო იყო. ხოლო რუსულ ლექსნაწარმოებში ამ ტიპის რითმები ჩვეულებრივი მოვლენაა.

ეს თანხვედრა ქართული და რუსული ლექსის დიდი ხნის ურთიერთობის შედეგია. მაგრამ ქართული რითმის დამოკიდებულება რუსულთან მხოლოდ ცალმხრივი არ ყოფილა. თავის მხრივ, ქართულმა რითმამაც მოახდინა უკუგავლენა რუსული პოეზიის რითმაზე.

რუს ლექსმცოდნეთა გამოკვლევებში ჩვენი ყურადღება მიიქცია რითმის ზოგიერთმა ნიშან-თვისებამ, რაც ტიპიური და დამახასიათებელია ქართული რითმისათვის. ამის დასტურს მაიაკოვსკის პოეზია იძლეოდა.

აპრიორულად ეს მოვლენა შესაძლებელი და დასაშვებია. მაიაკოვსკიმ კარგად იცოდა ქართული ენა. იგი უშუალოდ იცნობდა ქართულ პოეზიას. როგორც ცნობილია, დიდმა პოეტმა ბავშვობა საქართველოში გაატარა. იგი დაიბადა იმერეთის სოფელ ბაღდადში. იქვე მიიღო დანყებითი განათლება, შემდეგ ქუთაისის გიმნაზიაში სწავლობდა. მხოლოდ 12 წლის ყმაწვილმა დატოვა საქართველო. „ჩემი ამხანაგები ქართველები იყვნენ“, იგონებს პოეტი. ამხანაგების წრეში პატარა ვალოდია, ჩვეულებრივ, ქართულად ლაპარაკობდა. ქართული ენის ცოდნა მას ბავშვობის შთაბეჭდილებებთან ერთად ბოლომდე გაჰყვა.

„იგი ისე ლაპარაკობდა ქართულად, როგორც რუსულად“, – იგონებს მაიაკოვსკის მეგობარი პოეტი ვასილ კამენსკი.

მაიაკოვსკი ქართული ენის სინმინდისთვისაც კი ზრუნავდა. გიორგი ლეონიძესთან საუბრის დროს მას უკმაყოფილება გამოუთქვამს იმის გამო, თბილისის ქუჩებში ხშირად ისმის დამახინჯებული ქართული სიტყვები, რაღაც რუსულ-ქართული სიტყვების ნარევი.

მაიაკოვსკის იმდენად ორგანულად ჰქონდა შეთვისებული ქართული ენა, რომ იგი აპირებდა თავისი ლექსები თვითონვე ეთარგმნა ქართულად.

მაიაკოვსკის უყვარდა ქართული პოეზია, ქართული ხალხური ლექს-სიმღერები. მისი ბავშვობის ამხანაგები იგონებენ, თუ როგორ დადიოდა პატარა ვალოდია ხანისწყლის ნაპირას და მღეროდა:

ბაღდადელი ბიჭი ვარ,
მიყვარს მთებში ხეტიალი.

უფრო მოგვიანებით პოეტი ხშირად გაიხსენებდა ხოლმე რევოლუციურ სტრიქონებს ი. ევდოშვილის ლექსიდან „მეგობრებს“ („მეგობრებო, წინ, წინ გასწიო!“). ქართული ლექსები მაიაკოვსკის სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე არ დავინწყებია. ერთ საღამოზე, თბილისში, როცა მაიაკოვსკი აღტაცებით ლაპარაკობდა ქართული შაირის შესახებ, ერთ-ერთ მაყურებელს უკითხავს: შაირი ხომ უწმანურია, რად აქებთ ასე შაირობას? – რადაა უწმანური? – უპასუხია მაიაკოვსკის:

ვნახე შენი ახალუხი,
რატომ გააქვს ბრახაბრუხი.
ან კიდევ:
ნიკო, შენი საათიო,
ხან ცხრა არი, ხან ათიო.

ქართული კულტურის, კერძოდ, ქართული პოეზიის როლი მაიაკოვსკის შემოქმედებით ფორმირებაში გამოკვლეული არ არის. პოეტის და ლიუდმილა მაიაკოვსკაია წერს: „ნიჭიერ ქართველ ხალხთან ურთიერთობა უთუოდ გავლენას ახდენდა პოეტის შემოქმედებით წარმოსახვაზე. ეს საკითხი სრულიად შეუსწავლელია. საქართველომ ხომ წამოაყენა წარსულში ისეთი გენიალური პოეტი, როგორიც რუსთაველია. ჩვენს დროში კი მან მოგვცა მთელი პლეადა მაღალნიჭიერი პოეტებისა და მწერლებისა“.

ჩვენი დაკვირვება ამ დიდი პრობლემის მხოლოდ ერთ პატარა საკითხს – რითმას შეეხება.

რითმა მაიაკოვსკის ლექსის მუდმივი და უცვლელი კომპონენტია. პოეტი შეგნებულად ერიდებოდა თეთრ ლექსს, გაურითმავ სტროფებსა და სტრიქონებს. მკვლევარ ა. კარპოვის დაკვირვებით: „Рифмы отсутствуют лишь в двух его стихотворениях, относящихся к 1923 г. – «1-е мая» и «Баку»“ (62, 361).

„სერგეი ესენინზე“ მუშაობის პროცესში პირველი სტრიქონების გამოყვანისას ავტორი თავისთავს კითხვას უსვამს: „ხომ არ დავტოვო გაურითმავად?“ და მაშინვე პასუხობს: „არა, ურითმოდ სტრიქონი დაიშლება“ (78, 470).

რითმას მაიაკოვსკის ლექსში დიდი მათემატიკური ფუნქცია აქვს დაკისრებული. იგი არის ლექსის სტრუქტურული საყრდენი. ხშირად მასზეა დამაგრებული მთელი სისტემა რიტმისა და მხატვრული სახეებისა. მაიაკოვსკის ლექსის ნოვატორობა, პირველ ყოვლისა, რითმის თავისებურების შედეგია.

ბ. ტომაშევსკი მიუთითებს: „პირველი, რაც თვალში გვხვდება მაიაკოვსკის ლექსების კითხვისას, ეს არის პოეტის რითმათა თავისებურება“ (103, 471). ამიტომ, რომ რუსული ლექსის მკვლევარნი მაიაკოვსკის პოეტიკიდან პირველ რიგში რითმაზე ამახვილებენ ყურადღებას. ვ. ჟირმუნსკი ჯერ კიდევ 20-იანი წლების დასაწყისში, როცა მაიაკოვსკის თავისი მოკლე შემოქმედებითი გზის ნახევარიც კი არ ჰქონდა გავლილი, პოეტის რითმაზე სპეციალურად მსჯელობს. ბ. ტომაშევსკი მაიაკოვსკის რითმას თვალსაჩინო ადგილს უთმობს რუსული რითმის ისტორიაში. არსებობს ცდა მაიაკოვსკის რითმათა ლექსიკონის შედგენისა. ესაა სპეციალური გამოკვლევა – მ.პ. შტოკ-მარის „მაიაკოვსკის რითმა“ (1958 წ.) და მრ. სხვ.

მიუთითებენ რა მაიაკოვსკის რითმის ნოვატორობაზე, მკვლევარნი წინ წამოსწევენ მის ერთ თვისებას, რაც მდგომარეობს მახვილისწინა ბგერების თანხმობაში. რუსული კლასიკური რითმა ჩვეულებრივ მახვილისშემდგომ ბგერებს (კლაუზულას) ემყარება. მახვილისწინა ბგერები მასში რაიმე მნიშვნელოვან როლს არ ასრულებს (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ მდიდარსა და ღრმა რითმებს). ასეა ეს საერთოდ და ასე იყო, კერძოდ, მაიაკოვსკიმდე.

მდრ. პუშკინი: Забываю - воображаю («Не пой, красавица»), утомленный - спасенный («Предчувствие»), внимала - бежала, свиданья - страданья, прітекта - родила, Апполона - Геликона («Рифма, звучная подруга»).

ლერმონტოვი: Испытал - общал, улыбка - ошибка, всегда - иногда, другим - своим («Исповедь»), твою - люблю, слезами - годами, блаженства - совершенства («Сентябрь-28»).

მაიაკოვსკის რითმაში მახვილიანი ხმოვნის მომდევნო ბგერებთან ერთად მნიშვნელოვანი ფუნქცია აქვთ დაკისრებული მახვილის წინა ბგერებს, როგორც თანხმოვნებს, ისე ხმოვნებს. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ძველ პოეტთა საპირისპიროდ, მაიაკოვსკის რითმა, საერთოდ, მახვილისწინა ბგერებზეა დაფუძნებული.

მაიაკოვსკის რითმაში ფუნქციონალური დანიშნულება აქვთ არა მარტო საყრდენ თანხმოვნებს (როგორც ეს მდიდარ რითმაშია), არამედ მახვილისწინა ბგერების მთელ კომპლექსებს: *перегар - берега* («Рабочим Курска, добывшим первую руду»), *родных - наградных* (118).

არაიდენტურ რითმაში, სადაც მახვილიანი ხმოვნების სხვადასხვაობა გვაქვს, რითმის ევფონიური საყრდენი მახვილისწინა ბგერებია: *нарастает - на Ростов* («Нашему юношеству»), *стенает - стеною* («Мистерия буйфа»). იგივე ითქმის არათანაბარმარცვლიან რითმაზე: *хамелеона - охмеленная* («Война и мир»). მახვილისწინა თანხმობანი არა მხოლოდ ევფონიურად, რიტმულადაც მონესრიგებულია; არათანაბარმარცვლიანობა მახვილისშემდგომი ნაწილების თვისებაა.

ყოველივე ზემოთ თქმული არსებითად ახალი და მოულოდნელი იყო რუსული რითმისათვის. რუსული ენა აქცენტური ენების რიცხვს ეკუთვნის. ძლიერი და მკვეთრი მახვილი რუსულში სიტყვას, თითქოსდა, მახვილივით კვეთს, ანაწევრებს. ენის ამ თვისებაზეა დაფუძნებული რითმაც, რომელიც არსებითად სიტყვათა მახვილისშემდგომი ნაწილების თანხმობას უდრის. მაიაკოვსკიმ სერიოზული ცვლილება შეიტანა რუსული რითმის გაგებაში, როცა მახვილისწინა ბგერებს ასეთი დიდი ფუნქცია დააკისრა, კლაუზულის საზღვრები დაარღვია და სარიტმო სიტყვები ბოლომდე შეუწყო ერთმანეთს.

მაიაკოვსკის რითმის აღმნიშვნელი თვისებანი, რასაც მაიაკოვსკიმდე არ იცნობდა, ან ნაკლებად იცნობდა რუსული რითმა, ქართული რითმის დამახასიათებელი ნიშნებია.

ქართული ენის სუსტ მახვილს არ ძალუძს მრავალმარცვლიანი სარიტმო ერთეულების დაშლა და სარიტმო სიტყვა ერთ მთლიან ერთეულად აღიქმება. ეს მით უფრო თვალსაჩინოა შედგენილი და ომონიმური რითმების მაგალითზე. აკაკი წერეთლის შედგენილი რითმა: განა დროო – განატროო, ანდა ხალხური: მანასეო – ხან ასეო, მთლიანი და განუყოფელია. იგივე ითქმის მრავალმარცვლიან ომონიმებზეც, რომლებიც ასე დამახასიათებელი იყო ქართული კლასიკური ლექსისათვის. მრავალმარცვლიანი სარიტმო ერთეულების ბოლომდე გარიტმვა განსაკუთრებით ხშირია ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში. ხალხური ანდაზების, გამოცანებისა და სიტყვის მასალების დიდი ნაწილი ამგვარ რითმებზეა აგებული (ბანარიო – გასწავლიო, ყბადაღებული – ნყალნაღებული).

ამრიგად, მახვილისწინა ბგერების თანხმოზა მაიაკოვსკის რითმაში ანალოგიურია ქართულ რითმაში სიტყვათა მთლიანი შეწყობისა. შდრ. ქართული: მუხა-სწუხან, ფერება-ტერება. მაიაკოვსკი: *Духа-ухать, Перепер-Берега*.

როგორც ვხედავთ, მაიაკოვსკის რითმის სიახლოვე ქართული ლექსის რითმასთან ეჭვს არ იწვევს. თეორიულად ეს შემზადებული იყო პოეტის მჭიდრო ურთიერთობით ქართულ პოეზიასთან, ქართულ ლექსთან და რითმასთან. ცნობილია, რომ მაიაკოვსკი კარგად იცნობდა ქართული რითმას, მოსწონდა და იტაცებდა ბესიკის ვირტუოზული რითმა თავისი საოცარი მუსიკალურობით. იგი დიდი პოეტის ალლოთი გრძნობდა ქართული რითმის ცხოველმყოფელობას და სიძლიერეს. „საიუბილეოს“ სტრიქონებიდან ნათელია, რომ მაიაკოვსკის სამხრეთში, საქართველოში ეგულება გულის გამტანჯავი რითმა და სწორედ ამიტომ მოისწრაფვის აქეთკენ:

Айда, Маяковский!

Маячь на юг!

Сердце рифмами вымучь.

ქართულ ლექსთან, ქართულ რითმასთან მჭიდრო კონტაქტზე მეტყველებს მაიაკოვსკის ორენოვანი ლექსები, როცა პოეტი თავისუფლად რითმავს რუსულ და ქართულ სიტყვებს, რუსული და ქართული ლექსის სტრიქონებს:

Лениво от жизни
Взбираясь ввысь,
Гитарой душу отверз –
«мхолот шен эртс,
рац ром чемтвис
моуциа
маглидан гмертс»

(«Владикавказ–Тифлис»).

ანდა:

„ვისურვებდი, ვყოფილიყავ თქვენთან ერთად,
как с братом брат...“

.....
и посмяться,
побалагурить,
კელავ მოგველხინა ღვინით და პურით,
მალლარი გვესვა ყანნით და ჭურით“.

(„ექსპრომტი ვალერიან გუნიას“).

მაიაკოვსკის რითმის ქართული წყაროების ძიების დროს ყურად-
ღებას იქცევს ის გარემოება, რომ პოეტი მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს
ხალხურ რითმასთან, ვიდრე ლიტერატურულ-მნიგნობრულთან.
მისი შედგენილი რითმები – მახვილისწინა ბგერათა თანხმობით, სა-
რითმო ერთეულთა მთლიანი შეწყობით სწორედ იმ ქართულ ხალხურ
რითმებს ჩამოჰგავს, რომლებიც პოეტმა ზემოხსენებულ საღამოზე
სახელდახელოდ მოიტანა.

ქართული რითმა, რომლითაც განიმსჭვალა ჯერ კიდევ ბავშვი
მაიაკოვსკი და რომელიც ასე აინტერესებდა პოეტს შემდეგაც, ჩანს,
უნებლიედ გადადიოდა პოეტის შემოქმედებაში, ორგანულად
ერწყმოდა რუსული რითმის ხასიათს და რითმის ახალ სახესხვაობად
ყალიბდებოდა. შესაძლოა, ამ მხრივ პოეტს სხვა მასაზრდოებელი
წყაროც მოეპოვებოდა წმინდა რუსული სამყაროდან, მაგრამ შეუ-
ძლებელია იმ როლის უარყოფა, რაც ქართულმა რითმამ მოახდინა
მაიაკოვსკის ნოვატორული ლექსის ფორმირებაში.

მაიაკოვსკის დამოკიდებულებას ქართულ რითმასთან არა აქვს
რაიმე ხელოვნური ძიების ხასიათი. იგი უშუალოდ ანარეკლია მაია-
კოვსკის ბავშვობის წლებისა, ბუნებრივი გამონახატულებაა იმ წა-
რუშლელი შთაბეჭდილებისა, რაც ბავშვობაში პოეტის სულს ცხოვლად
დაამჩნია ქართულმა ლექსმა.

2. რითმის კლასიფიკაცია

როგორც არ არსებობს რითმის უნივერსალური განმარტება, ასევე არ არსებობს მისი, რამდენადმე მაინც დამაკმაყოფილებელი კლასიფიკაცია. ლექსწყობის სხვადასხვა სისტემაში და თვით სხვადასხვა ხალხის პოეზიაში რითმის ურთიერთგანსხვავებული ფორმები გვაქვს, რაც ენის ბუნებითაა განსაზღვრული.

ქართული რითმის ჩემული დეფინიცია, რომლის მიხედვით რითმა ერთი და იმავე ან მსგავსი ჟღერადობის სიტყვათა (სარიტმო ერთეულთა) განმეორებაა და არა კლაუზულებისა, რითმის ტრადიციულ კლასიფიკაციას რამდენადმე სხვაგვარად წარმოგვიდგენს. ეს, უწინარეს ყოვლისა, ფონიკას, რითმის პროსოდისა შეეხება. თუ რითმა მახვილით არ იწარმოება, მახვილიანი ხმოვნით არ იწყება, კლაუზულით არ იფარგლება, მაშინ გადასასინჯია ე.წ. ზუსტი და არაზუსტი რითმების გაგება, გადასასინჯია რითმის გრძლიობის საკითხი, რითმების დაყოფა მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით. თუ რითმად მთლიან სიტყვებს მოვიაზრებთ და არა მის ნაწილებს (კლაუზულებს, თუნდაც საყრდენთანხმოვნიან კლაუზულებს), მეტი ფასი ეძლევა რითმის მორფოლოგიას, მის ლექსიკასა და სემანტიკას.

ამასთან ერთად, თავისთავად ცხადია, ქართული რითმის კლასიფიკაციას საფუძვლად უნდა დაედოს ქართული ენის ბუნება, მისი პროსოდიული, ფონეტიკური, მორფოლოგიური თუ სხვა თავისებურებანი.

ქართული რითმის რამდენიმე კლასიფიკაცია არსებობს.

სერგი გორგაძის მიხედვით ქართული რითმა ამგვარად კლასიფიცირდება: 1) რითმის მდებარეობა, 2) რითმის ბგერითი აგებულება, 3) რითმის მორფოლოგია და ლექსიკა (35, 91-112).

აკაკი განერელიას კლასიფიკაციით რითმები განიყოფება: 1) კლაუზულის მხრივ (რიტმა და მეტრი), 2) ადგილმდებარეობის მხრივ (რიტმა ტაქუსა და სტროფში), 3) ბგერითი შედგენილობის მხრივ (რიტმის ეფონია) და 4) მორფოლოგიისა და ლექსიკის მხრივ (რიტმა და სიტყვა) (25, 171-193).

ჩემი აზრით, ქართული რითმის ძირითადი პარამეტრებია: 1) ფონიკა, 2) ადგილმდებარეობა, 3) გრძლიობა, 4) აგებულება, 5) დაბოლოება, 6) მორფოლოგია და სემანტიკა.

ა) რითმის ფონიკა

ბგერითი შემადგენლობის მიხედვით რითმები ორგვარია: ან მისი ხმოვნები და თანხმოვნები აბსოლუტურად ემთხვევიან ერთმანეთს, ან თანხმოვა არასრულია. ტრადიციული განმარტებით, პირველს ზუსტ რითმებს უწოდებენ, მეორეს – არაზუსტს. ტერმინები: ზუსტი რითმა, არაზუსტი რითმა, რაც დაკანონებულად ითვლებოდა ადრინდელ რითმოლოგიაში, დღეს სადაოდ არის ქცეული. მიუთითებენ, რომ ეს ტერმინები პირობითია, შემფასებლური: ზუსტი დადებითს ნიშნავს, არაზუსტი – უარყოფითს, გვხვდება გამოთქმაც „ე.წ. ზუსტი რითმა“ (ვ. ადამსი, ვ. ხოლშენიკოვი, ა. ისაჩენკო, ბ. გონჩაროვი).

ზოგიერთ მკვლევარს (ვ. ყირმუნსკი, ბ. ტომაშევსკი) მაიაკოვსკის რითმები არაზუსტად მიაჩნია, ზოგიერთს კი (ვ. ბრიუსოვი) – ზუსტად.

ქართულ პოეტიკაში უცილობლად არის მიჩნეული რითმების დაყოფა ზუსტად და არაზუსტად. ზოგჯერ ეს სიტყვები მათი ტოლფარდი ცნებებით არის შეცვლილი. კონსტანტინე ჭიჭინაძე გვთავაზობს ტერმინებს: სწორი რითმა, არასწორი რითმა (132, 12),* აკაკი განერელია – ნაკლული რითმა (25, 183), გიორგი წერეთელი – იდენტური რითმა, არაიდენტური რითმა, იმ სხვაობით, რომ იდენტურ რითმაში საბჯენი თანხმოვანიც არის შეტანილი (129, 83). ყველა შემთხვევაში განმსაზღვრელი კლაუზულაა. თუ კლაუზულის (ან საბჯენთანხმოვნიანი კლაუზულის) ხმოვნები და თანხმოვნები ერთი და იგივეა, რითმა ზუსტია (სწორი, იდენტური), ხოლო თუ რამდენადმე მაინც განსხვავებულია – რითმა არაზუსტია (ნაკლული, არასწორი, არაიდენტური).

რადგან ქართულ ენაში მახვილი სუსტია და სიტყვას თავში ეცემა, ანაკრუზისთვის, ფაქტობრივად, ადგილი აღარ რჩება (მადლი, მადლობა). მართალია, გრძელმარცვლიან სიტყვებში ძირითადი მახვილის გარდა არსებობს დამატებითი მახვილი, მაგრამ იგი კიდევ უფრო სუსტია და სიტყვას ვერ ანანილებს ანაკრუზისა და კლაუზულის სფეროებად.

მრავალმარცვლიანი სიტყვები მრავალმარცვლიან რითმებს ქმნიან, რომელთაც მახვილები თავში აქვთ (მაგალითად, გალაკტიონის

* ტერმინი „სწორი რითმა“ უფრო ადრე იხმარა ვალერიან გაფრინდაშვილმა (32, 562).

რითმები: მივანელე-რიშანელი, თვანამიანი-ადამიანი). ეს პროკლიტიკიან სარიტმო სიტყვებზეც ვრცელდება (რუსთველი: არ აჯებიტადანაჯებიტა).

ასე, რომ ქართულ რითმოლოგიაში არსებობს კლაუზულის ცნება. მაშ, როგორ განვსაზღვროთ რითმის „სიზუსტე“ თუ „უზუსტობა“, რაც კლაუზულასთან არის დაკავშირებული?

მაგრამ ჯერ ტერმინებზე შევეთანხმდეთ. როგორც ვთქვი, სიტყვებს „ზუსტი“ და „არაზუსტი“ ხარისხობრივი დატვირთვა აქვს:

ზუსტი კარგია, არაზუსტი – ცუდი. ეგევე უნდა ითქვას კონსტანტინე ჭიჭინაძის სახელდებაზეც: სწორი რითმა, არასწორი რითმა და აკაკი განერელიას ტერმინზეც – ნაკლული რითმა. ვალერიან გაფრინდაშვილის რითმა: მაისი-უზენაესი, რომელშიაც ხმოვნები სხვადასხვაობენ, არც არაზუსტია, არც არასწორი და არც ნაკლული.

ზუსტისა და არაზუსტის (ნაკლულის), სწორისა და არასწორის ნაცვლად უფრო მართებულად მიმაჩნია გიორგი წერეთლის ტერმინოლოგია – იდენტური რითმა, არაიდენტური რითმა (თუმცა ტერმინს არაზუსტი რითმა გიორგი წერეთელი მაინც ტოვებს და არაზუსტად მიაჩნია ისეთი რითმები, რომლებშიაც არამონათესავე თანხმოვნები მონაცვლეობენ. ასახელებს კიდევ „ვეფხისტყაოსნის“ ოთხ რითმას (129, 84, 85). მას შეიძლება კიდევ ორი მიემატოს: ჩაგვიცვივდეს-წვიდეს-გადმოსცვივდეს-წვიმდეს (223). გაანათლებს-იახლებს-აკლებს-გაგვიახლებს (832). მაგრამ ესენიც არაიდენტური რითმებია. ჩემი აზრით, ტერმინი არაიდენტური აერთიანებს ყველა არაზუსტ რითმას.

იდენტური რითმა ზუსტი რითმის ნაცვლად უცხო არ არის, საერთოდ, ვერსიფიკაციაში. ჰარი შოუს „ლიტერატურულ ტერმინთა ლექსიკონში“ (აშშ, 1972) ვკითხულობთ: „რითმა – სიტყვის ბგერათა შეთანხმება ან იდენტურობა“. გერმანულ მეტრიკაში იდენტური რითმა ზუსტი რითმის ყველაზე უფრო იდენტურ ფორმას – ტავტოლოგიურ რითმას ჰქვია.

ეს ტერმინები მით უფრო აუცილებელია XX საუკუნის რითმის მიმართ, როცა არაზუსტი რითმის ხარისხმა აშკარად დასძალა ზუსტი რითმის ხარისხი. თანამედროვე ასონანსები, კონსონანსები და თვით დისონანსებიც კი, როგორც არაზუსტი რითმის სახეები, გაცილებით უფრო მაღალხარისხოვან რითმებად ითვლება, ვიდრე ზუსტი

რითმები (ომონიმური რითმების ჩათვლით). არაზუსტი (არასწორი, ნაკლული) რითმა ზუსტ (სწორ) რითმაზე უკეთესია. ტერმინი უკუჩვენებითი გახდა (146, 103-105).

მიუვბრუნდეთ დასმულ კითხვას – რადგან კლაუზულაზე უარი ვთქვით, როგორ უნდა განისაზღვროს რითმის იდენტიურობა და არა-იდენტიურობა?

იდენტური და არაიდენტური ფაქტობრივად იგივეა, რაც ზუსტი და არაზუსტი. თუ რითმაში შეუღლებული სიტყვების ბგერათა (ხმოვანთა და თანხმოვანთა) რიგი ერთი და იგივეა და უცვლელია (მეტათეზისი არ გვაქვს), რითმა იდენტურია, ხოლო თუ განსხვავებულია – არაიდენტური. რითმის ფონიკის ათვლა სარიტმო სიტყვების (ერთეულების) ბოლოდან იწყება და იდენტიურობისა და არაიდენტიურობის ზღვარი შეთანხმებულ მარცვალთა რაოდენობამდე მიდის. რუსთველის რითმა: გარდნაკიდარი-იდარი-მდიდარი-განაზიდარი (615) იდენტურია, რადგან ურთიერთიდენტურია რითმის ოთხივე ცალის ბგერათა კომპლექსი იდარი, ხოლო იოსებ გრიშაშვილის რითმა: უბანი-საუბარი არაიდენტურია – რითმის კადენციაში ბგერები ურთიერთგანსხვავებულია. თუ ამ შემთხვევაში თანხმოვნები სხვადასხვაობენ (ნ, რ), გალაკტიონის რითმაში აისრულე-დაისრული ხმოვნებია სხვადასხვა (ე, ი.).

თუ იდენტურ რითმაში სარიტმო სიტყვები თავიდან ბოლომდე აბსოლუტურად თანხედებიან ერთმანეთს, ვლებულობთ ომონიმურ ან ტავტოლოგიურ რითმას. ომონიმური ისეთ რითმას ეწოდება, რომლის თანაცალები ფორმით, გარეგნულად ერთი და იგივეა, ხოლო შინაარსით – ურთიერთგანსხვავებული. შეუღლებული ცალები ზოგჯერ ერთსიტყვიანია: ეკიდება-ეკიდება (აკაკი), ზოგჯერ ორ ან რამდენიმე სიტყვიანი: დასადაგე-დასად აგე-და სად აგე-და სად აგე (თეიმურაზ პირველი). აკაკის რითმაში პირველი ეკიდება დაკიდებას ნიშნავს („ცრემლი ცრემლზე ეკიდება“), ხოლო მეორე – მოკიდებას („გულს რომ ცეცხლი ეკიდება“). თეიმურაზ პირველის რითმაში დასადაგე დადაგვას ნიშნავს („ჩემებრ მე მექენ დასადაგე“), დასადაგე – დასად აგებას („ყველა მე მკარ, დასად აგე“), პირველი დასადაგე – დის გადაგებას, დაკარგვას („ძმა არ ვიცი, და სად აგე“), ხოლო მეორე დასადაგე – სად აგებას („რა აშენე და სად აგე“).

როგორც დავით კობიძემ გაარკვია, უმართებულოა, როცა ჩვენში ომონიმურ რითმას მაჯამას ეძახიან (69, 260-263). სპარსულში მაჯამა

ლექსის ფორმა არ არის. იგი ეწოდება ლექსში სხვადასხვა სახის გამოთქმების, აფორიზმების, ლექსის საზომების, პოეტური ხერხების და სხვათა შეკრებას, შეყრას. ეს კარგად ესმოდა თეიმურაზ პირველს. მის „მაჯამაში“ ვკითხულობთ: „სპარსულად ჰქვიან მაჯამა, შეყრილად ითარგმანება“. ამავე დროს, თეიმურაზ პირველის „მაჯამა“ სწორედ კრებულია, ამბების კრებული. იგი 8 ნაწილისაგან შედგება: „მზე ცუდ მაშვრალობს“, „შენთვის ხელსა“, „გაბაასება ღვინისა და ბაგისა“, „ქება და მკობა ხელმწიფის ალექსანდრესი და დედოფლის ნესტან-დარეჯანისა“ და სხვ.

თეიმურაზ პირველის „მაჯამა“ პროლოგისა და ეპილოგის გარდა ომონიმური რითმებითაა დაწერილი, რამაც „კალმასობის“ ავტორს იოანე ბატონიშვილს ათქმევინა, რომ მაჯამას – აგრეთვე უნდა ახასიათებდეს ომონიმური რითმები, ხოლო დავით რექტორმა თეჯინისი, რომელშიც ხშირია ომონიმური რითმა, მაჯამად მიაჩნია. თეიმურაზ პირველის შემდეგდროინდელ პოეტებს აღარ ესმით მაჯამის ნამდვილი შინაარსი.

პირველი ეჭვი მაჯამის მცდარი გაგების თაობაზე კორნელი კეკელიძემ გამოთქვა. თუმცა თავად იგი ტერმინ მაჯამას არაერთგზის ხმარობს ომონიმური რითმის მნიშვნელობით.

ომონიმური რითმისაგან განსხვავებით, ტავტოლოგიური ისეთ რითმას ეწოდება, რომლის ცალეები ფორმითაც და შინაარსითაც ურთიერთიდენტურია. ზოგჯერ ტავტოლოგიური რითმა იძულების შედეგია. არჩილის რითმაში: შენაო-შენაო-შენაო პირველი ნყვილი ტავტოლოგიურია, მეორე და მესამე თანაცალეები – ომონიმური:

რუსთველო, ყური მომიპყარ, გვადრიან მე და შენაო,
ზოგი შენ გაქებს, მე მეტყვის: მოთამ გაჯობა შენაო,
ხან კიდევ გამაგულისეს, მათი მამინდა შენაო.

(„გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“)

ამას შეიძლება ეწოდოს ტავტოლოგია რითმაში და არა ტავტოლოგიური რითმა, რომელიც გაცნობიერებული პოეტური ხერხია. ასეთია, კერძოდ, ვაჟა-ფშაველას „ეთერში“ ვეღარა რითმა, ან კიდევ ხალხური:

კახეთსა ყივის გუგული,
ყივის, ერჩევის ველარა!
აუად არს კოჭათ ღვთისოი,
მორჩების, ანამ ველარა!

გახედავს მათათა თუმურთა –
მთანო დაგლახავთ, ველარა!
დედის დაქსოილ ჩითალნო,
გუდას მოგიკრავთ, ველარა,
ცოლის ჩაყრილო საგძალო,
ველად გაგიღებ, ველარა!
შილდის თავ გრილო წყაროო,
თავს დაგიჯდები ველარა!
მანდ ჩამომდინარ ლეკებო,
ნინ ჯარს აგიშლი, ველარა!

ომონიმური და ტავტოლოგიური რითმებით მდიდარია ჩახრუ-
ხადის „თამარიანი“. ომონიმურ-ტავტოლოგიურობა საერთოდ დამახა-
სიათებელი იყო ძველი ქართული პოეზიისათვის.

რადგან ქართულ ლექსში რითმა კლაუზულას არ უდრის და
კლაუზულის ცნება გამოთიშულია რითმის ტერმინოლოგიიდან, უარი
უნდა ვთქვათ ქართულ რითმოლოგიაში იდენტური რითმის სახეებზე:
მდიდარი რითმა და ღრმა რითმა. პირველს კლაუზულისწინა თანხმოვნე-
ბის იდენტურობას უწოდებენ: ჯარისა-დამსაჯარისა (რუსთველი),
მეორეს – კლაუზულისწინა ხმოვნების იგივეობას: ბანაობდა-ქანაობდა
(იოსებ გრიშაშვილი). ჯარისა-დამსაჯარისა და ბანაობდა-ქანაობდა
ერთიანი იდენტური რითმებია – მდიდარ და ღრმა რითმებად დაყოფის
გარეშე.

იდენტური რითმის პირველი ნიმუში ატენის სიონის წარწერებ-
შია ფიქსირებული (ჟამი-წამი-გუამი). მანამდე იგი ხალხურ პოეზიაში
გვხვდება. მაგალითად, „ამირანიანის“ რითმა გვალესა-მალესა იდენ-
ტურია. იდენტური რითმის მძლავრობის ხანა XII-XVIII საუკუნეები იყო.
XIX საუკუნეში იგი კვლავ ინარჩუნებს პრივილეგიას (რომანტიკოსთა
გამოკლებით), მაგრამ რღვევა აშკარად შეინიშნება.

არაიდენტური რითმა უფრო ძველია, ვიდრე იდენტური. თავდა-
პირველი ხალხური რითმა მეტწილად არაიდენტური იყო. ზეპირი გზით
წარმოქმნილ რითმაში ბგერათა თანხმობა სმენას ექვემდებარება და
სმენისთვის მცირეოდენი გადახვევა იდენტურობისაგან შეუმჩნეველი
რჩება. მაგალითად, მითოლოგიური ლექსის „ნათელმა მთვარემა
ბრძანა“ რითმა: მზესა-მთვარემესა არაიდენტურია. არაიდენტურია
პირველი ფიქსირებული მნიგნობრული რითმაც: უფალი-შეუვალი.

სასულიერო პოეზიის რითმები მიახლოებითია.

მიახლოებითი რითმის იმგვარი გაგება, რაც თავისუფალი მახვილის მქონე ენათა ლექსნყობებშია, როცა რითმის ცალები ფონეტიკურად ემთხვევიან ერთმანეთს, გრაფიკულად კი – არა, ქართულისთვის მიუღებელია.

ბორენას საგალობლის რითმა იდენტურია: რითმის ყველა ცალის კადენციაში ერთი და იგივე ორმარცვლიანი **გაღღ** იკითხება. იდენტურია საგალობლის ორივე სამმარცვლიანი რითმაც: მიუზღვეალი-მწვეალი, მრავალი-ჭირმრავალი.

იდენტურზე უფრო მრავალფეროვანი არაიდენტური რითმებია. იგი სამ სახეობას აერთიანებს: ასონანსი, კონსონანსი, დისონანსი. ასონანსი თანხმოვანთა სხვადასხვაობას გულისხმობს, კონსონანსი – ხმოვანთა სხვადასხვაობას, ხოლო დისონანსისთვის ერთი ხმოვნის იდენტურობა და ორი თანხმოვნის მსგავსებაც საკმარისია.

ცალკე უნდა გამოიყოს ქართველ რომანტიკოსთა ისეთი რითმები, რომელთა რამდენიმემარცვლიან სარიტმო სიტყვებში მხოლოდ ერთი (ბოლო) მარცვალია შეთანხმებული: სიმწვანით-მოფენით (გრიგოლ ორბელიანი), მინდვრის-მომაყრის (ნიკოლოზ ბარათაშვილი). მათთვის შესაფერი იქნება კვალიფიკაცია – ნაკლული. ამ სახის რითმები მხოლოდ რომანტიკოსთა პოეზიაში არ გვხვდება. იგი იშვიათად, მაგრამ მაინც სხვაგანაც იჩენს თავს.

რომანტიკოსთა ნაკლული რითმები, რომელთაც მხოლოდ ბოლო მარცვალი აქვთ იდენტური, ხოლო სხვა მარცვლები აბსოლუტურად შეუთანხმებელია, არაიდენტური რითმის უკიდურესი სახეა.

არაიდენტური რითმებიდან ყველაზე უფრო გავრცელებული ასონანსია. როგორც ვთქვი, იგი სათავეს ხალხურ პოეზიაში იღებს და დღემდე მოჰყვება ქართულ ლექსს, როგორც მისი სტრუქტურის დამამშვენებელი. ასონანსი ხშირია ხალხურ პოეზიასთან დაახლოებული პოეტების შემოქმედებაში (აკაკი, ვაჟა). მაგრამ თუ ადრე ასონანსი არ იყო აღქმული მხატვრული ხერხის ფუნქციად და იდენტური რითმის გვერდით იკავებდა მოკრძალებულ ადგილს, XX საუკუნის დასაწყისიდან განსაკუთრებით აქტიური გახდა. პოეტები ცდილობენ, საგანგებოდ განერიდონ კადენციებში ბგერათა იდენტურობას და აქცენტი ასონანსებზე გადაიტანონ. თუ იდენტური რითმის ბატონობის ხანაში ლიტერატურული ლექსი ასონანსურ რითმას ნაკლებ ადგილს უთმობდა, შემდეგ და შემდეგ მისი ხვედრითი წონა

საგრძნობლად გაიზარდა. კლასიკურ პერიოდში ასონანსური რითმა (მისი ზოგიერთი ფორმა) დეფექტად ითვლებოდა. რუსთველოლოგები ცდილობენ, რაც შეიძლება მინიმუმამდე დაიყვანონ „ვეფხისტყაოსანში“ ასონანსური (არაიდენტური) რითმების რიცხვი.

ისტორიულად ასონანსისადმი ამგვარი დამოკიდებულება საერთო მოვლენა იყო და არა მხოლოდ ქართული, ეროვნული (37, 253, 99).

დღესაც ინგლისურ და გერმანულ პოეზიაში ასონანსს ნახევარ-რიტმა ჰქვია (ლ.ი.უ. სმითი, „პოეტიკის მოკლე კურსი“, ლონდონი, 1961)

ზოგადი განსაზღვრებით, ასონანსი ხმოვან ბგერასთანაა დაკავშირებული. იგი რითმაში ხმოვანთა შეწყობაა, ხოლო ბგერწერაში – ერთი და იმავე ხმოვნის განმეორება.

რიტმაში ასონანსს რამდენიმე განხრა აქვს, რაც მის სახეობებს ქმნის: 1) რითმის კადენციაში თანხმოვანთა მეტნაკლებობა: ვინევედი-მინვევედი (დავით გურამიშვილი); 2) თანხმოვანთა მონაცვლეობა: ერთმანეთს ენაცვლებიან ან მსგავსი, მონათესავე თანხმოვნები, მაგალითად, რ, ლ: ფლურებით-თავმოძულებით ბესიკი, ან სრულიად განსხვავებული თანხმოვნები, მაგალითად, ქ, მ: ნიქასა-იმასა (ვაჟა-ფშაველა); 3) თანხმოვანთა მეტათეზისი (გადასმა): დამათოვს-მადათოვს (გალაკტიონი).

ასონანსის ეს კლასიფიკაცია ძირითადად სერგი გორგაძისეულია, ოლონდ, მისგან განსხვავებით, თანხმოვანთა მონაცვლეობაში შევადრთე მსგავსი და განსხვავებული ჟღერადობის ბგერები. არ გამომიყვია, აგრეთვე, თანხმოვნის დაკლება ან მეტობა ასონანსის ბოლოში, რაც რითმის დაბოლოების გრაფაში გადავიტანე.

ასონანსი ზოგადპოეტიკური ტერმინია. თუ გერმანულ ლექს-წყობაში მას ნახევარრიტმას უწოდებენ, ინგლისურში ნახევარ-რიტმა ასონანსთან ერთად კონსონანსსაც გულისხმობს (ჰარი შოუს ზემოხსენებული ლექსიკონი). ამასთან ერთად ინგლისური ენის „ოქს-ფორდული ცნობარის“ მიხედვით, ასონანსი რითმის სახეობაც არის და საზოგადოდ რითმაც (ცნობები მომანოდეს რუსუდან თურნავამ, პორფილე იაშვილმა და ლევან ბრეგაძემ).

ქართულ ლექსმცოდნეობაში ასონანსი იმთავითვე, როგორც კი მასზე პირველად ჩამოაგდეს სიტყვა, რითმის ტოლფასოვან ცნებად იქნა გაგებული. ეს პირველი სიტყვა გრიგოლ რობაქიძემ თქვა 1918

წელს დაბეჭდილ წერილების სერიაში „ქართული ლექსი“. მან ასონანსს „რითმის მაგიერი“ უწოდა და იგი ქართული რითმის „სიძნელის დაძლევის“ ერთ-ერთ საშუალებად მიიჩნია. ასონანსის ცნებაში გრიგოლ რობაქიძე აერთიანებს ყველა არაიდენტურ რითმას – კონსონანსსაც, დისონანსსაც და მას 12 კატეგორიად ყოფს (90°).

ამ დროს ასონანსი ჩვენში უკვე მეტოქეობას უწევს კლასიკურ იდენტურ რითმას. მისი გამოძახილი უნდა იყოს ვალერიან გაფრინდაშვილის წერილის სათაურიც – „რითმა და ასონანსი“ (1920წ.). ამ წერილში ვალერიან გაფრინდაშვილი ასახელებს კიდევ გრიგოლ რობაქიძეს, რომელმაც „საბედისწერო სიტყვა თქვა ქართული რითმის შესახებო“. ძველ რითმასა და ასონანსს შორის ბრძოლა იწყება, ვკითხულობთ წერილში, დადგება დრო, როცა შეიძლება დისონანსმაც კი არ დაგვაკმაყოფილოს (32, 504).

ამავე დროს, გრიგოლ რობაქიძის კვალობაზე, ვალერიან გაფრინდაშვილს ასონანსი არ ესმის როგორც მხოლოდ თანხმოვანთა მონაცვლეობა ან მეტნაკლებობა რითმაში. მოტანილი მაგალითების მიხედვით მას გალაკტიონის სილაში ვარდი-სილაჟვარდე და ტიცციან ტაბიძის საცოდავი-სადავე, სადაც რითმათა კადენციებში ხმოვნები მონაცვლეობენ, ასონანსებად მიაჩნია.

1918 წელს ჟურნალ „აისში“ ვალერიან გაფრინდაშვილმა დაბეჭდა წერილი „რითმების ტურნირი“, სადაც თანამედროვე პოეტთა საუკეთესო რითმების რიცხვში ტიპიური ასონანსებიც შეიტანა: კოლაუ ნადირაძე: ქუჩებს-ურჩევს, ლელი ჯაფარიძე: ბარათს-ამირბარათ.

ვალერიან გაფრინდაშვილის წერილი „რითმა 1922 წელში“ ასონანსზე საუბრის გაგრძელებაა. ავტორს დიდძალი საილუსტრაციო მასალა მოაქვს და აღნიშნავს, რომ ასონანსი კიდევ უფრო განვითარდა, თუმცა „ვერ გადაგვაჩვია სწორ რითმას“.

რითმის თაობაზე გამართულ პოლემიკაში, რომელიც ამ წლებში მიმდინარეობდა, ბევრმა პოეტმა მიიღო მონაწილეობა. იოსებ გრიშაშვილის აზრითაც, „თანამედროვე პოეზიაში ასონანსი თანდათან იჭერს რითმის ადგილს“ (119). იდენტური (და კლასიკური) რითმის დაწუნების დასტურია „არ მომწონს რითმა ბესიკისა „გაზი“ თუ „რაზი“ (ი. გრიშაშვილი, „ტრიოლეტები შეითანბარში“), თუმცა ძველი რითმის დაწუნების პრიორიტეტი გალაკტიონს ეკუთვნის: „მე მილალატეს ძველმა რითმებმა“ (1914წ.).

რითმა და ასონანსი – ეს ორი ტერმინი გვერდიგვერდ ფიგურირებდა ზემოხსენებული პოლემიკის დროს. შემდეგ, როცა ეს პოლემიკა დაცხრა, სერგი გორგაძემ ასონანსს თავისი კუთვნილი ადგილი მიუჩინა (35, 101), ხოლო კონსტანტინე ჭიჭინაძემ შენიშნა: ერთმანეთისაგან უნდა განვასხვავოთ ასონანსი (არასწორი რითმა), როგორც დეფექტი, და არასწორი რითმა, როგორც რითმის გაცნობიერებული სახე (132, 15).

ამრიგად, არაიდენტური რითმები კეთილხმოვანი ასონანსების სახით ხალხურ და ლიტერატურულ ლექსში სრულიად ბუნებრივად თანაარსებობენ იდენტური რითმების გვერდით, მაგრამ თუ ძველ რითმაში კეთილხმოვან ასონანსებთან ერთად ხშირი მოვლენა იყო არაკეთილხმოვანი ასონანსები (მაგალითად, „არსენას ლექსში“: გადაფენა-შეაჯერა), ახალ პოეზიაში იგი უარყოფით რეაქციას იწვევდა (იხ. „გალაკტიონის რითმა“).

თუ ასონანსი ჩვეულებრივი იყო ხალხურ ლექსში, არაიშვიათად იჩენდა თავს ძველქართულ პოეზიაში, ხოლო XIX საუკუნეში უფრო ხშირი გახდა, კონსონანსი და, მით უფრო, დისონანსი ქართულ ლექსში სრულიად ახალი მოვლენაა. კონსონანსის თითო-ოროლა ნიმუში, რაც ძველ და ახალ ქართულ პოეზიაში გვხვდება, ავტორებისთვის ან რითმა არ არის: ვა, კარგი-დავკარგე (რუსთველი), ანდა გამონაკლისის სახით არსებობს (რაფიელ ერისთავი: ჭირიმე-ხირიმი, ვაჟა ფშაველა: მქისესა-რქისასა).

კონსონანსებზე საუბრის დროს შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ აკაკის ჩინებულ კონსონანსს: და მე არა-დამიარა („გამოთხოვება“). უფრო ბუნებრივი იქნებოდა არა დაძმარა, არამედ მკკიარა:

არ გამტყუნებ! სად მე? სად ის?
ის ღირსია და მე – არა...
მაგრამ მაინც დაცინებამ
გულში ცეცხლად დამიარა.

ამკარაა, აკაკიმ რითმის (კონსონანსური რითმის) გამო დათმო ფრაზის უფრო მართებული ფორმა. ეს გააზრებულ იქნა და მით უფრო – საყურადღებო.

ქართული ლექსის უახლესი რეფორმის შემდეგ კონსონანსმა ღირსეულად დაუმშვენა მხარი იდენტურსა და ასონანსურ რითმებს.

გალაკტიონის ლექსში „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“, რომელიც მთლიანად იდენტური და ასონანსური რითმებითაა გამართული, ერთი სტროფის ორივე რითმა კონსონანსურია:

ვენვევი განდგილ მამათა
უმანკო ჩასახვის სავანეს,
იქ შავი თოვლივით დამათოვს
ჭვარტლი და ბურუსი თავანის.

კონსონანსს მრავალი სახეობა აქვს: ა) ხმოვანთა სხვადასხვაობა რითმის ბოლოში: ანკარა-უანგარო (გალაკტიონი), ბ) ხმოვანთა შენაცვლება მეორე მარცვალში: ესერაბამი-სერაბიმი (გიორგი ლეონიძე) გ) განსხვავებული ხმოვნები ბოლოდან მეოთხე მარცვალში: დასევედილი-ისევე დილით (გალაკტიონი).

კონსონანსის ამ სახეობებს თავიანთი ქვესახეობანიც აქვს. ზოგჯერ რითმის კადენციაში ორი ხმოვანია განსხვავებული: სარაციინი-სარეცელი (გიორგი ლეონიძე).

ეს რითმა ორი ხმოვნის სხვადასხვაობის გამო შეიძლებოდა დისონანსის კატეგორიაში გადაგვეტანა, მაგრამ სანყისი მარცვლების იგივეობა – სა/სა – რითმას მუსიკალურს ხდის და დისონანსი გამორიცხულია. იგივე შეიძლება ითქვას კოლაუ ნადირაძის რითმაზე: ნაჯახი-დაეჯახა. განსაკუთრებული უღერადობის თანხმოვანთა იგივეობის გამო (ჯ, ხ) მას დისონანსად ვერ მივიჩნევთ.

ხმოვანი ხმოვანია, მაგრამ კონსონანსს თავისებურ იერს აძლევს თანხმოვანთა მონაცვლეობაც. სხვადასხვაგვარად უღერენ გიორგი ლეონიძის მტევანი-ბაგრატოვანი და ლადო ასათიანის დამესობოდეს-დამევესებოდენ. პირველში მხოლოდ ხმოვანია განსხვავებული, მეორეში – ხმოვანთან ერთად თანხმოვანიც (ს, ნ).

ზოგჯერ ხმოვანთა შენაცვლებას ბგერათა მეტათეზისიც ახლავს: ამტანი-მემატინანე (იოსებ გრიშაშვილი).

კონსონანსი უფრო კეთილხმოვანია, თუ ხმოვანთა შენაცვლება ბოლოდან პირველ ან მეორე მარცვალში ხდება: მოისმა-ონისე (ანა კალანდაძე), ააფეთქოს – თითქოს (გალაკტიონი) და არა მესამეში: ფოლორცი-ავხორცი (იოსებ გრიშაშვილი). მაგრამ ამის აბსოლუტიზირება არ შეიძლება. კოლაუ ნადირაძის კონსონანსი: ლოცვას-დაცვას, რომელშიც მეორე ხმოვანია განსხვავებული, უხარისხოა, ხოლო

ლადო ასათიანის: დაგვებეროს-დაგვაბეროს, სადაც მესამე ხმოვნები სხვადასხვაობენ – ხარისხიანი.

კონსონანსების კატეგორიაში უნდა იქნას შეტანილი, აგრეთვე, რითმის ბოლოში ხმოვნის დაკლება ან მატება: გალაკტიონის განგებ-განგება, სტანჯა-ხანჯალი, ვალერიან გაფრინდაშვილის ნორჩი-მორჩილი, კოლაუ ნადირაძის წამითი-შუალამით და სხვა. გალაკტიონის რითმას სტანჯა-ხანჯალი ის უპირატესობა აქვს, რომ -ლი მარცვლის დანაკლისი რითმის პირველ ცალში კომპენსირებულია წინა სიტყვის ბოლო მარცვლით: მრავალღი სტანჯა.

ხმოვნის დაკლება კონსონანსის შიგნითაც ხდება: იფანი-ყიფიანი (ვალერიან გაფრინდაშვილი).

კონსონანსის ავკარგიანობა, ისევე როგორც საზოგადოდ რითმისა, მხოლოდ ბგერათშეთანხმებაზე არ არის დამოკიდებული. დიდი მნიშვნელობა აქვს სხვა ფაქტორებსაც, კერძოდ, რითმის მორფოლოგიას, მის ლექსიკა-სემანტიკას.

თუ მარტო შენაცვლებული ხმოვნების ადგილმდებარეობის მიხედვით ვიმსჯელებთ, გალაკტიონის ზემოთ ფიქსირებული დასვედილი-ისეუ დილით, სადაც ოთხმარცვლიანი რითმა თავიდანვე ურთიერთგანსხვავებული ხმოვნებით იწყება, დისჰარმონიული უნდა იყოს. მაგრამ, როგორც ვხედავთ, ასე არ არის.

არაიდენტური რითმის ყველაზე უკიდურესი სახეობა დისონანსია.

თუ კონსონანსს ქართულ პოეზიაში მხოლოდ იმპორტულად ვერ მივიჩნევთ, შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ დისონანსი ჩვენში დასავლეთევროპული და რუსული პოეზიიდან არის შემოსული.

ძნელია თქმა – ქართულ ლექსში ვინ ან როდის შემოიტანა პირველად დისონანსი. მაგრამ „არტისტულ ყვავილებში“ ნათლად გამოკვეთილი სამი დისონანსური რითმაა: დალანდი-მანდილი, მანდილით-ლანდი და ბაცილა-ეცემა, რომელთაგან მეორე 1915 წლითაა დათარიღებული („პოეტი ბრბოში“).

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია იოსებ გრიშაშვილის „ძველი ბალადა“, რომლის რვა რითმიდან შეიდი ტიპიური დისონანსია: გამოვართვით-ორთავენი, ნახული-მნახველს, ნიამორებს-ნამეორები, მივაგენ-ბავენი, ნულარ-აუდულარი, სპილენძი-მასპინძლებს, გაცინებდა-გაგაცილე.

აღსანიშნავია, აგრეთვე გიორგი ლეონიძის დისონანსი: რასა-ბარ-ბაროსული.

დისონანსების ზუსტი კლასიფიცირება შეუძლებელია. ზოგჯერ დისონანსში რითმის ერთი ცალი მეორის დასაწყისთანაა შეთანხმებული და არა ბოლოსთან (მანდილით-ლანდი), ხოლო ზოგჯერ ბგერათა თანხმოება რითმის ბოლოდან მთლიანად თავშია გადატანილი (იხ. „გალაკტიონის რითმა“).

დისონანსს იმიტომ ჰქვია დისონანსი, რომ არაერთი მოულოდნელობით ხასიათდება.

ქართული რითმის ფონიკური შედგენილობის ასეთი მრავალფეროვნება მისი მასშტაბურობის მაუწყებელია.

ბ) რითმის ადგილმდებარეობა

ადგილმდებარეობის მიხედვით ქართულში რითმებს სამ კატეგორიად ყოფენ: გარეგანი, შინაგანი და შინაგან-გარეგანი. გარეგანი რითმის ნაცვლად უმჯობესია ვიხმაროთ ბოლორიტმა, რომელიც უფრო კონკრეტულად მიგვანიშნებს რითმის ადგილსამყოფელზე – სტრიქონის ბოლო; იგი, ამავე დროს, იმის მაუწყებელიც არის, რომ რითმა სტრიქონთა თავშიც შეიძლება იყოს და არის კიდევ (თავრიტმა). შინაგანი რითმის ნაცვლად უნდა შემოვიღოთ შიდარიტმა (შინაგანს შიდა სჯობია). შიდარიტმა შინაგან-გარეგან რითმებსაც გულისხმობს (წინაცეზურული, ცეზურული და უკანაცეზურული რითმები).

ამრიგად, ადგილმდებარეობის მიხედვით რითმა სამგვარია: ბოლორიტმა, შიდარიტმა და თავრიტმა (139, 3-37).

ბოლორიტმა

როგორც ყველა ერის ლექსნწყობაში, ასევე ქართულშიც, რითმა, უწინარეს ყოვლისა, სტრიქონთა ბოლოების ეფფონიურ თანხმობას ნიშნავს.

ბოლორიტმა მრავალგვაროვანია. მისი გარიტმვის არაერთი სახეობა არსებობს.

სერგი გორგაძემ თავის კლასიფიკაციაში ერთად წარმოადგინა რითმები ადგილმდებარეობისა და მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით, რომელთაც ერთმანეთთან საერთო არაფერი აქვთ. აკაკი განერელიას კლასიფიკაციის მიხედვით ისინი განცალკევებულია.

ბოლორითმის სახეებია: მოსაზღვრე, ინტერვალური, ჯვარედინი, რკალური, რობის რითმა და შორეული რითმა.

აკაკი განერელიას გარეგანი რითმის კატეგორიაში შეაქვს კიბური რითმაც, რომელიც, ჩემი აზრით, უფრო შიდარითმაა. ტერნალური (aab, ccb. ddb) და კვატერნალური (aaab) რითმები, რომლებიც ასევე აკაკი განერელიამ შემოიტანა, მყარი სალექსო ფორმების დროს იჩენს თავს და მასთან ერთად იქნება განხილული.

მოსაზღვრე რითმას თავისი ქვესახეები აქვს: კატრენული ანუ ოთხჯერადი რითმა, წყვილადი რითმა, სამჯერადი რითმა და მონორითმა.

ქართული საერო პოეზიის რითმა იმთავითვე კატრენული იყო, რადგან ლექსი ოთხტაეპიან სტროფებად იყოფოდა და ოთხივე სტრიქონი ერთმანეთს ერითმებოდა (aaaa). ოთხჯერადი მოსაზღვრე რითმა, რომელიც არსენ იყალთოელის „ეპიტაფია დავით აღმაშენებლის“ შემდეგ მოჰყვება ქართულ ლექსს, XX საუკუნეშიც გადადის (ალექსანდრე აბაშელი), მაგრამ ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ზოგჯერ წყვილადი რითმის სახეს იღებს (aabb):

ნუ ვინ იტყვის ობლობისა ვაებას,
ნუ ვინ ჩივის თავის უთვისტომობას,
საბრალოა მხოლოდ სული ობოლი,
ძნელლა ჰპოვოს, რა დაკარგოს მან ტოლი.

(ნიკოლოზ ბარათაშვილი)

კატრენი ძალაში რჩება, ოღონდ – ორი რითმით. ასეთივეა გალაკტიონის „მე და ლამე“ და „მთანმინდის მთვარე“. როცა XX საუკუნეში 16-მარცვლიანი შირი დაიშალა, მას ორი რითმა გაუჩნდა.

მოსაზღვრე რითმა ზოგჯერ სამჯერადია (aaa): კოლაუ ნადირაძის „წინამურიდან საგურამომდე“.

გვხვდება ხუთჯერადი, ექვსჯერადი, რვაჯერადი მოსაზღვრე რითმები, მაგრამ ესენი მყარ სალექსო ფორმებს ქმნიან.

ქართულ ხალხურ და, ნაწილობრივ, მნიგნობრულ პოეზიაში ხშირია მონორითმა (ერთრითმიანობა). ერთი რითმა გასდევს ხალხურ ბალადას „თავფარავნელი ჭაბუკი“ და ვაჟა-ფშაველას ლექსს „იას უთხარით, ტურფასა“. მთელი პასაჟები ვაჟას პოემებისა – 16-20 სტრიქონიანი მონაკვეთები – ერთი რითმითაა შეკრული.

ინტერვალური რითმა ტაეპგამოშვებით რითმას ჰქვია. კენტი ტაეპები გაურითმავია (xaxa) და ჩვენს ხალხურ პოეზიაში გარიტმვის გაბატონებულ ხერხად ითვლება:

მოყმემან პირშიშველამან
შიბნ გაიარნა კლდისანი,
მოინადირნა, დალახნა
ბილიკნი ჭიუხისანი.

(„ბალადა ვეფხისა და მოყმისა“)

იგი დამახასიათებელია აგრეთვე ხალხური სიტყვიერებით ნასაზღვროები პოეტებისათვის (ვაჟა, აკაკი, გიორგი ლეონიძე).

ცალკე დგას ბარათაშვილის „ნაპოლეონის“ რითმა (xaaa).

ჯვარედინმა რითმამ (abab), როცა კატრენის სტრიქონები ჯვარედინად ირითმება – კენტი კენტთან, ლუნი ლუნთან, ქართულ პოეზიაში შედარებით გვიან მოიკიდა ფეხი. პირველი ნიმუშები გვხვდება არჩილისა და გურამიშვილის ლექსებში:

საძაგს საქმეს კაცს ვერას უქებ,
კაცი კარგ საქმით იქება.
სულს კი ამჭლობ, ხორცს კი ასუქებ,
ან ცხოვრება ვით იქნება!

(დავით გურამიშვილი)

ჯვარედინი რითმა გახშირდა XIX საუკუნიდან (ილია, აკაკი) და დღეს გართმვის სხვა სისტემებთან შედარებით დიდი უპირატესობით სარგებლობს.

რკალური რითმა, რასაც გარემომცველ რითმასაც უწოდებენ, გულისხმობს კატრენში პირველი სტრიქონის მეოთხესთან შერთმვას, ხოლო მეორისა – მესამესთან (abba). მისი შემომტანი ჩვენში ბარათაშვილია (იხ. „რომანტიკოსთა რითმა“).

რკალური რითმის დამკვიდრებას ჩვენში ხელი შეუწყო სონეტმა, რომლის კატრენები ჩვეულებრივ რკალურად ირითმება.

რობაის რითმა სამჯერადია. კატრენის მესამე სტრიქონი გაურითმავია (aaxa). ამ რითმით წერდნენ სპარსული პოეზიის კლასიკოსები: ომარ ხაიამი, ჰაფეზი, საადი და სხვა. რობაის რითმა ფეხმოკიდებულია როგორც ქართულ ხალხურ, ისე მნიგნობრულ პოეზიაში:

ზლაპარ იყო, ზლაპარ იყო,
ჭალას ჩიტი მომკვდარიყო.
დიდ ქებაში არ ეტეოდა,
პატარაში კამარ იყო.

(ხალხური)

საიდუმლო ბარათო,
გიოხრეს, ექმენ მარადო,
სიხარულის მომნიჭედ
და სეედისა ფარადო.

(აკაკი)

შორეული რითმა, როგორც სახელწოდება გვეუბნება, ურთიერთ-დაშორებულ სტრიქონთა გარითმვას გულისხმობს. ინტერვალის სამი სტრიქონი მაინც უნდა იყოს. ნიმუშად გამოდგება გრიგოლ აბაშიძის რითმა ახხბა:

საქართველოს მთავორების ხორუმი,
ვაზი ეაზზე ლერნებგადალასტული,
ალაგ თითა, ალაგ ალადასტური,
ჩემს მეფობას უნდა შენი დასტური.
შენ კი შორს ხარ, როგორც ყარაყორუმი.

(*„ოცნება უფლისწულისა“*)

ალექსანდრე აბაშელმა საგანგებო ლექსი დაწერა სათაურით „დაგვიანებული რითმა“, რომლის 12-სტრიქონიან მონაკვეთში პირველი რითმის ცალი ბოლოსთანაა გარითმული.

მუხამბაზის რითმაც შორეულია, ოთხი ინტერვალის შემდეგ იმართება: ააააა ბბბბა... შორეულია „გალაკტიონის სტროფის“ რითმაც (იხ. „გალაკტიონის სტროფი“)

არის კიდევ გარითმვის ერთი სახეობა, რომელიც მიიღება სარითმო სიტყვის განწყვეტით და სტრიქონიდან სტრიქონზე გადატანით:

იყო გაშლილი,
საზღვარნაშლილი
აფრაც შორს, ლილის –
ფრად მოქარგული.

(*გალაკტიონი*)

მითითებულია ვალერიან ვოლოშინის ლექსი „Осень“, რომელშიც სარითმო სიტყვა Перекаатиполе განწყვეტილია და სტრიქონიდან სტრიქონზეა გადატანილი:

Перекаати
и на скати
перекаати -
поле мчит.

(104,405).

შიდართმა

სტრიქონთა შიდა მუხლების დამაკავშირებელ რითმას შიდართმა ეწოდება. რითმა მაშინაც შიდაა, როცა მისი თუნდაც ერთი წევრი სტრიქონის შიგნით არის მოქცეული. შიდართმის სახეებია: ცეზურული, წინაცეზურული, უკანაცეზურული, კიბური და შუა რითმები. შიდართმები ქართულში ძალზე ხშირია. იგი ცეზურასთან არის დაკავშირებული. ქართული ცეზურის ძალამ და მრავალგვარობამ განსაზღვრა მისი სიხშირე.

ცეზურული რითმის დროს ერთი სართომო სიტყვა ცეზურასთანაა, მეორე – სტრიქონის ბოლოს: „ბროლ-ბადახშისა თლილისა,/ მით მიჯრით მიწყობილისა“ (რუსთველი).

წინაცეზურული რითმა ცეზურისწინა მუხლებს აკავშირებს ერთმანეთთან: „თამარ შენ გიძნობ, ასულად გიცნობ,/ მზე დაუვალი, ოქრომფინარი“ (ჩახრუხაძე), „ძონ-ლალ ბაგეო, დამდაგეო / სულთ წამარებო“ (ბესიკი).

უკანაცეზურულ რითმაში ცეზურის მარჯვნივ მდებარე მუხლებია გართმული. იგი ხშირია „ვეფხისტყაოსანში“: „თქვენ ჩემისა სანადლისა / მიდგომილნო, ვითა ჩრდილნო“:

შუა რითმის დროს ორი მოსაზღვრე სტრიქონის შუა მონაკვეთები, ცეზურასთან მდგომი სიტყვები ირითმება:

ვუთხარ, დადეგ, გამიგონე / შენი საქმე მეცა მინა.
შემომხედნა, მოვეწუნე / სიარული დაითმინა.

(რუსთველი)

განასხვავებენ მუდმივ და შემთხვევით შიდართმებს (ვიქტორ ჟირმუნსკი, აკაკი განერელია). შემთხვევითი შიდართმების სფეროში ალიტერაცია - ასონანსიც შეაქვთ, მაგრამ ეს მართებული არ არის. ალიტერაცია - ასონანსი, ჩვეულებრივ, ცალკეული ბგერების განმეორებით იფარგლება. რითმისთვის კი აუცილებელია ბგერათა კომპლექსების, რამდენიმე ბგერის (ორის მაინც) განმეორება. მუდმივი და შემთხვევითი შიდართმების გვერდით ანდა გამოიყოს შიდართმების კიდევ ორი კატეგორია: ნებისმიერი და უნებლიე (იხ. „რუსთველის რითმა“).

გიორგი წერეთელმა „ვეფხისტყაოსნის“ შიდართმებს „მელიზმები“ უწოდა (129, 82), რაც მხოლოდ უნებლიე შიდართმებზე შეიძლება გავრცელდეს.

ზოგჯერ შიდარითმა მთელ სტროფს გასდევს:

თამარ წყნარი, შესაწყნარი, ხმანარნარი, პირმცინარი.

(„თამარიანი“)

და ა.შ.

ანდა:

შენ გონიერო, გულისხმიერო, თვით მეცნიერო, მეფევე ძლიერო...

(„ქება არჩილ მეფისა“)

თავრითმა

თავრითმა ეწოდება მოსაზღვრე ტაეპთა საწყისი ბგერითი ერთეულების (სიტყვების) გარითმვას. მისი ერთი ნიმუში „გეფხის-ტყაოსანში“ გვაქვს:

უკუდგვს და თაყვანი სცეს მეფემან და მისთა სპათა,
დალოცვს და მეფედ დასვეს, ქება უთხრეს სხვაგნით სხვათა,
ბუკსა ჰკრვს და წინწილანი დაატკობდეს მათთა ხმათა.

ეს და ტაეპთა დასაწყისში რითმაა.

თავრითმა აკაკის პოეზიაშიაც გვხვდება:

რბილად მითხრიან სამარეს,
ტკბილად ამბობენ ზარსაო.

იოსებ გრიშაშვილის ლექსში „ჩემი დედოფალი“ თავრითმები მთლიანად გასდევს მრავალსტროფიან ლექსს:

ვინ არი, აგერ იქ საკემელთან ვინა ზის,
მფინარი სიცოცხლის, ეშხის და სინაზის,
შიშველი მკლავებით ქარს მკერდზე ახუტებს,
ფიქველი გაჰყურებს მთის ჭარმაგ ჩაფხუტებს.

საერთოდ, თავრითმები იშვიათია.

კიბური რითმა მოსაზღვრე ტაეპთა თავ-ბოლოს შემკვრელ რითმას ჰქვია. კიბურია გალაკტიონის ეს რითმა:

აგერ წინამძღვრიანთ კანძს
ქანძ არხევს ვაზის სამოსსს

რითმათა სიმრავლის გამო გალაკტიონის ლექსებში ხშირად კი-ბური, შიდა და ბოლორიტები ერთმანეთში გადადის:

როგორც ნისლის წამქენი, ჩამავალ მზით წაფერი,
ელვარებდა წაჰმინი სამუდამო მხარეში.
არ ჩანდა შენაჰმინი, ვერ ვნახე ვერაფერი
ცივ და მიუსაფარი მღუმარების გარეშე.
(„ლურჯა ცხენები“)

რითმის ადგილმდებარეობის თვალსაზრისით მდიდარ მასალას იძლევა მყარი სალექსო ფორმები.

ბ) რითმის ბრძლიობა

რითმის სიგრძე-სიმოკლე ქართულში მარცვალთა რაოდენობით იზომება: ერთმარცვლიანი, ორმარცვლიანი, სამმარცვლიანი, მრავალ-მარცვლიანი და არათანაბარმარცვლიანი რითმები.

ერთმარცვლიან რითმაში ერთმარცვლიანი სიტყვები ხვდებიან ერთმანეთს (ჰხრის-ჰქრის, სწორს-შორს):

ალვა მწვერვალსა ჰხრის,
ნაზი ტანივით სწორს,
მთიდან ნიავი ჰქრის
შორს, უბოლოდ შორს.

(გალაკტიონი)

იმ ენებში, სადაც რითმის მანარმოებელი მახვილია, სარიტმო სიტყვათა სიგრძის მიუხედავად, ერთმარცვლიანად ითვლება ყველა რითმა, რომელსაც მახვილი ბოლო მარცვალზე ეცემა: ОНѢ-ИМЕНѢ (პუშკინი). ამის ანალოგიით დავით გურამიშვილის რითმა ტანთ-მონა-ტანთ ერთმარცვლიანად მიაჩნდათ, რაც მართებული არ არის.

ქართულში ერთმარცვლიანი რითმები მხოლოდ XX საუკუნეში ჩნდება. მანამდე გამონაკლისების სახით გვაქვს.

ორმარცვლიანი რითმის დროს ორმარცვლიანი სიტყვების თანხმობაა: რბევა-ქნევა-ხევა-ლევა (რუსთველი).

სამმარცვლიანი რითმა სამმარცვლიანი სიტყვების (რიტმული ერთეულების) თანხვედრას გულისხმობს: რინდობით-მშვიდობით (გალაკტიონი).

მრავალმარცვლიანი რითმები შეიძლება იყოს: ოთხმარცვლიანი: შავბერდები-გავჰმტვერდები-დავმტერდები-დავჯერდები (დავით გურამიშვილი), ხუთმარცვლიანი: აკაკისებურს-აკისკისებულს (იოსებ გრიშაშვილი), ექვსმარცვლიანი: გადაბრწალებით-შავნაბდრანები (ლადო ასათიანი).

რადგან ქართულ ლექსს ტერფოვანება არ ახასიათებს, უარი უნდა ვთქვათ ტერმინებზე: ქორეული რითმა (ორმარცვლიანის ნაცვლად), დაქტილური რითმა (სამმარცვლიანის ნაცვლად), ჰიპერდაქტილური რითმა (მრავალმარცვლიანის ნაცვლად).

როცა სხვადასხვა სიგრძის სარიტმო სიტყვები ეწყობიან ერთმანეთს, რითმა არათანაბარმარცვლიანია: ტოტს-წალკოტს, ვეგებები-ვეკვდები (გალაკტიონი), მშვენიერით-სიმღერით (ბარათაშვილი). გურამიშვილის ზემოთ მოტანილი ტანთ-მონატანთ არათანაბარმარცვლიანია.

ტრადიციული გაგებით, რომელიც მექანიკურად არის გადმოტანილი რუსული ვერსიფიკაციიდან, რითმის სიგრძე-სიმოკლე სარიტმო კლავზულით იზომება: ვეგებები-ვეკვდები ორმარცვლიან რითმად მიაჩნიათ, მაგრამ რადგან შევთანხმდით, რომ ქართულში რითმას მთლიანი სარიტმო სიტყვები ქმნიან და არა მათი ნაწილები, ვეგებები ერთი მთლიანი ლექსიკურ-სემანტიკური ერთეულია და მისი დაშლა არ შეიძლება. ამასთან ერთად, წმინდა რიტმული თვალსაზრისითაც, განა პაოლო იაშვილის რითმები სონეტიდან „მალარმე“, ერთი მხრივ, ოქროპირი-გმირი და, მეორე მხრივ, ძვირი-სტვირი ერთნაირად აღიქმება? ძვირი-სტვირი ამკარად ორმარცვლიანია, ხოლო ოქროპირი-გმირი – არათანაბარმარცვლიანი.

„ვაჟური“ და „ქალური“ რითმა

ზოგად რითმოლოგიაში ვაჟური ერთმარცვლიან რითმას ჰქვია, ქალური – ორმარცვლიანს (ტერმინები ფრანგულია). ეს გაგება გადმოტანილ იქნა ქართულშიც: კრულს-სულს (კოტე მაყაშვილი) ვაჟურ რითმად ითვლება, ხოლო ელლი-ველი (პაოლო იაშვილი) – ქალურად.

ქართულ ლექსმცოდნეობაში ეს ტერმინები იმთავითვე სადაოდ იქცა. მის მიმართ უარყოფითი აზრი გამოთქვა ჯერ კიდევ გრიგოლ

ყოფიძემ (63, 28). სპეციალურ ნარკვევში „რიტმა ქართულ ლექსში“ კონსტანტინე ჭიჭინაძე წერდა: „უნდა აღინიშნოს, რომ ტერმინები „ვაჟური“ და „ქალური“, ალბათ, მექანიკურად შემოსულა რუსულში, ხოლო იქედან ქართულ ენაში ფრანგულიდან, სადაც ქალური რიტმა თავდება ყრუ „ე“-თი (მდედრობითი სქესის სიტყვათა დაბოლოება). რუსულსა და ქართულ პოეტიკაში ამ ტერმინებს არა აქვს არავითარი გამართლება (132, 13).

აკაკი განერელია ეთანხმება კონსტანტინე ჭიჭინაძის მოსაზრებას, მაგრამ შენიშნავს: „ხომ შეიძლება ამ ტერმინების პირობითად გამოყენება?“ და იყენებს კიდეც (25, 172, 305). მიუხედავად კატეგორიული უარყოფისა, ტერმინებს ვაჟური და ქალური რიტმა კონსტანტინე ჭიჭინაძეც იყენებს (132, 17).

1918 წელს ამ ტერმინებით გრიგოლ რობაქიძე დაინტერესდა. მან იცის, როგორი ეფექტურია სტროფში ვაჟური (ერთმარცვლიანი) და ქალური (ორმარცვლიანი) რითმების მონაცვლეობა. მაგრამ ქართული ვერსიფიკაცია ამის საშუალებას არ იძლევა, რადგან ქართულში ერთმარცვლიანი რითმები ძალზე იშვიათია. ამიტომ გრიგოლ რობაქიძემ დააყენა საკითხი ამ ტერმინების გადასახელებისა: „ვაჟური“ დაგვერქმია ორმარცვლიანი რითმისთვის, ხოლო „ქალური“ – სამმარცვლიანისთვის (90ა). ორ და სამმარცვლიანი რითმების მონაცვლეობით გართმა მან თავისი სონეტი „აქლემი“. ეს შემდეგ ერთგვარად დამკვიდრდა კიდეც. ალექსანდრე აბაშელს თითქმის მთლიანად ორ და სამმარცვლიანი რითმების მონაცვლეობით აქვს გართმული რვასტროფიანი ლექსი „აკაკის“:

და დღეს რომ ჩონგურს ცრემლი დასცივია,
შუქი იელვებს თვალებში წამსვე,
დგას საქართველო ოქროს თასივით,
შენი ლექსების ნექტარით სავსე.

როგორც ვხედავთ, კენტი სტრიქონების რიტმა სამმარცვლიანია, ლუნისა – ორმარცვლიანი. ორ- და სამმარცვლიანი რითმების კანონზომიერი მონაცვლეობა თავს იჩენს იოსებ გრიშაშვილის, პაოლო იაშვილისა და სხვათა ლექსებში.

ტერმინთა შინაარსს ვერ შევცვლით, მაგრამ არა მხოლოდ ერთმარცვლიანი რითმების სიმცირის გამო! თანამედროვე ლექსში ერთ-

მარცვლიანი რითმებიც გვხვდება და ერთ და ორმარცვლიანი რითმების შენაცვლება. ნიმუშისათვის გალაკტიონის „ისევ ეფემერას“ დასაწყისი სტროფიც კმარა (ტანს-სჩანს, არი-ქარი). მთავარი ის არის, რომ ქართულ ენას სქესის გაგება არა აქვს და მამრობით და მდედრობით რითმებზე უბრალო საუბარიც კი უხერხულია, არა თუ ტერმინის სახით მათი დაკანონება (146).

ჭარბი რითმა

ჭარბი რითმის ცნება შემუშავებული არ არის. იგი პირდაპირი აზრით ესმით: „ვეფხისტყაოსნის“ მაღალსა და დაბალ შაირში ორ და სამმარცვლიანი რითმებია, ოთხ და ხუთმარცვლიანი ჭარბია.

ეს გაგება მცდარია.

რითმის სიჭარბის განსაზღვრისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მის მიმართებას სალექსო სქემასთან.

ოთხმარცვლიანი კადენციის ოთხმარცვლიანი და ორმარცვლიანი ბგერითი თანხმობანი ბუნებრივად ზის სქემაში. სამმარცვლიანი კი ვერ თანხვდება მას. გალაკტიონის ლექსი „იქით ნუში, აქეთ ნუში“ მაღალი შაირის სქემითაა დაწერილი (4/4). ამის შესაბამისად, სტრიქონების: „თითქოს კარი დარაზოდეს“ და „არც მე გკითხავ არასოდეს“ ოთხმარცვლიანი ბგერითი თანხმობა (დარაზოდეს-არასოდეს) ჰარმონიულ მიმართებაშია რითმის სიგრძესთან და სტრიქონთა კადენციასთან. ასევე ბუნებრივია ამ ლექსისთვის რითმის ორმარცვლიანი ბგერითი თანხმობა: თეთრი-ხვედრი („შორით მოსჩანს ჩვენი თეთრი“ და „წინაპართა ჩვენთა ხვედრი“).

მაგრამ ლექსში „გახსოვდეს მარად“ (5/5), სადაც ბუნებრივია ხუთმარცვლიანი რითმა უდიადესი-ხუთიათასი, ჭარბია ოთხმარცვლიანი: იონია-იონიან („რა მშვენიერი ალიონია“ და „მრავალზე მრავალ მილიონიან“).

ამრიგად, ოთხმარცვლიანი (იონია-იონიან) ვერ ეგუება სტრიქონთა კადენციას. ლუწი კენტთან ვერ პოულობს საერთოს. აქ გარკვეულ როლს სიტყვათმახვილებიც ასრულებს, რომლებიც ოთხმარცვლიან სიტყვას ბოლოდან მეოთხეზე (ძირითადი) და მეორეზე (დამატებითი) აქვს, ხოლო ხუთმარცვლიანს – მეხუთეზე (ძირითადი) და მესამეზე (დამატებითი).

მაგრამ იმდენად მნიშვნელოვანია რითმისთვის ევფონია, რომ პოეტები რიტმთან თანხმობას, რითმის ევფონიურ სიმდიდრეს ამჯობინებენ და არ ერიდებიან ე.წ. „ჭარბოვანებს“. კერძოდ, გალაკტიონის ოთხმარცვლიან რითმებში ევფონიური თანხმობა გაცილებით უფრო ხშირად სამ მარცვალზეა, ვიდრე ორ მარცვალზე, ხოლო ხუთმარცვლიანებში – ოთხ მარცვალზე და არა სამ მარცვალზე.

დ) რითმის აბეჯულება

აგებულების მიხედვით რითმებს ორ კატეგორიად ყოფენ: შედგენილი რითმა და შეთავსებული რითმა.

შედგენილი რითმა

შედგენილი რითმა ისეთ რითმას ეწოდება, რომლის ერთი წევრი მაინც ორ ან რამდენიმე სიტყვას აერთიანებს: და გული-დაგული (აკაკი), აქარ გავს-დაკარგავს (გალაკტიონი). რუსულ პოეტიკაში შედგენილ რითმას მიახლოებითი რითმების კატეგორიაში განიხილავენ. როცა რითმის ერთი წევრი ორ სიტყვას აერთიანებს, შემხვედრ სარიტმო სიტყვასთან ზოგჯერ ზუსტი ბგერითი თანხმობა ვერ მყარდება, რადგან მახვილისნინა ხმოვნები ითიშება.

ქართულ ლექსმცოდნეობაში შედგენილი რითმა მორფოლოგიის სფეროში გადააქვთ (სერგი გორგაძე, აკაკი განერელია).

ეს თეორიულად შესაძლებელია, რადგან ზოგადი განსაზღვრებით მორფოლოგია ორგანიზმთა აგებულებას სწავლობს. მაგრამ რითმის მორფოლოგია არსებითად რითმის აზრობრივ მხარეს გულისხმობს, მის ლექსიკას, სემანტიკას და მეტყველების ნაწილთა შეუღლებისას იჩენს თავს. რითმის გარეგნული სახე კი, რაც შედგენილ რითმებს მკითხველისათვის უმალვე თვალსაჩინოს ხდის, უსათუოდ ცალკე გამოყოფას და კლასიფიკაციას საჭიროებს.

ქართული ლექსი ძალზე მდიდარია შედგენილი რითმებით. ხალხურზე რომ არაფერი ვთქვათ (ნაცარიო-რაც არიო) ჩინებული შედგენილი რითმა გვაქვს „ბორენას საგალობელში“. „ვეფხისტყაოსანი“ (1966 წლის გამოცემის მიხედვით) 200-ზე მეტ შედგენილ რითმას ან

შედგენილრითმიან სტროფს შეიცავს, ხოლო გალაკტიონის პოეზიაში შედგენილი რითმების რაოდენობა 2400-ს აღწევს.

სერგი გორგაძე შედგენილ რითმებს ომონიმურ რითმებთან აკავშირებს, რაც შეუძლებელი არ არის. რუსთველის არ იდენო-არიდენო, აკაკის მე ნელა-მენელა შედგენილიც არის და ომონიმურიც, მაგრამ შედგენილ რითმებს ომონიმურით ვერ შემოვფარგლავთ. „ვეფხისტყაოსნის“ შედგენილი რითმებიდან მხოლოდ ოცამდეა ომონიმური. ამრიგად, არსებობს ომონიმური და არაომონიმური შედგენილი რითმები.

შედგენილ რითმაში, ჩვეულებრივ, ერთი ცალია შედგენილი: მე რითა-ფერიტა-წვერიტა-ჩხერიტა, ზოგჯერ ორი: მავალი-მრავალი-და ვალი-სწავე ალი, ზოგჯერ ოთხივე შედგენილია: მზე დარად-ქვე ბარად-ხედ არად-მე და რად (ყველა ნიმუში „ვეფხისტყაოსნიდანა“). უფრო ხშირად ერთმარცვლიანი და რამდენიმე მარცვლიანი სიტყვები ერწყმიან ერთმანეთს. ხან ერთმარცვლიანი სიტყვა თავშია: ვთქვა ვისად-თავისად, ხან – ბოლოში: მოეხოცა-მოჰლახო ცა. ზოგჯერ ორი ერთმარცვლიანი სიტყვა ერთდება: ვით ხენ-მკითხენ.

შედგენილი რითმები უფრო ხშირად ორსიტყვიანია, მაგრამ გვხვდება სამსიტყვიანიც: ვინ არ და – გაუჩინარდა. არც თუ იშვიათად შედგენილ რითმას მთლიანი სიტყვები კი არ ქმნიან, არამედ სიტყვის ნაწილები: ისხნეს-ედემის ხეს (ნიმუშები ყველგან „ვეფხისტყაოსნიდანა“).

„ქართულ კლასიკურ ლექსში“ შედგენილი რითმები დიფერენცირებულია „მსუბუქ“ და „მძიმე“ რითმებად (25, 188). მსუბუქი შედგენილი რითმების კატეგორიაში შეტანილია ორსიტყვიანი რითმები: მღერად-მე რად (რუსთველი), მძიმე შედგენილ რითმათა კატეგორიაში – სამ სიტყვიანი: ესაია-ეს აი ა (ვახტანგ VI). ქართული შედგენილი რითმისათვის ეს კლასიფიკაცია მიუღებელია. იგი რუსული პოეტიკიდან მოდის (88, 353). ვახტანგ VI-ის ზემოთ მოტანილი შედგენილი რითმა ესაია-ეს აი ა მძიმე არ არის.

უფრო მართებულია ქართული შედგენილი რითმების დაყოფა მარტივად და რთულად. მარტივი იქნება ორჯერად რითმაში ერთი წევრის ორსიტყვიანობა, რთული – სამსიტყვიანობა. ან რითმაში ორივე წევრის ორ ან სამმარცვლიანობა. მაგრამ ეს დაყოფაც პირობითია. გრიგოლ მეგრელიშვილის შედგენილი რითმა: გულმკერდში შველი-

გულმკერდშიშველი, რომლის ერთი წევრია ორსიტყვიანი, მარტივი არ არის.

ზოგჯერ შედგენილი რითმის ორივე წევრი ორსიტყვიანია: ტურ-ფა ტანძია-თუ ფანტაზია (მუხრან მაჭავარიანი). ზოგჯერ კი რამდენიმეჯერად რითმაში ერთადაა წარმოდგენილი ორსიტყვიანი და სამსიტყვიანი შედგენილი რითმები (თეიმურაზ პირველი: დასადაგე, და სადა აგე).

რედოფიანი რითმა

შედგენილი რითმის ნაირსახეობაა რედოფიანი რითმა. რედოფი სპარსული სიტყვაა და დამატებას ნიშნავს. რითმას ემატება უცვლელი მონაკვეთი – ერთი ან რამდენიმე სიტყვა. მაგრამ რედოფიანი რითმის ცნება სპარსულიდან არ მოდის. იგი ჩემს მიერაა სახელდებული (იდეა მომცა ვახუშტი კოტეტიშვილის ნაშრომმა სპარსული კლასიკური რითმის შესახებ).

ერთსიტყვიანი რედოფიანი რითმის ნიმუშია: ენა ხარ-ზენა ხარ (აკაკი). ორსიტყვიანისა: ცურისაგან ლამაზი ხარ-პურისაგან ლამაზი ხარ-ქურისაგან ლამაზი ხარ-სურისაგან ლამაზი ხარ (საიათნოვა). ზოგჯერ რითმის დამატება (რედოფი) სამსიტყვიანია: ბალში მნახე, ვინა ვარ-ლხინში მნახე, ვინა ვარ-ტოლუმბაში მნახე, ვინა ვარ-კრივში მნახე, ვინა ვარ (გრიგოლ ორბელიანი). სტრიქონები ჯვარედინად ირითმება: ბალში-ტოლუმბაში, ლხინში-კრივში.

რედოფიანი რითმა საკმაოდ გავრცელებულია ქართულში. მას ხალხურ პოეზიაშიც ვხვდებით: ძმანი მისნი-რქანი მისნი-მხარი მისი-კვალი მისი („ამირანიანი“).

შეთავსებადი რითმა

თუ შედგენილი რითმა ორ ან სამ სიტყვას აერთიანებს, შეთავსებად რითმაში რითმის ერთი წევრი მთლიანად შედის მეორის შემადგენლობაში. ერთი ითავსებს, შეიცავს მეორეს: ტივები-ნეგატივები (გალაკტიონი). ტერმინი შეთავსებადი რითმა აკაკი განერულიამ შემოიტანა (25, 119). ივანე იმნაიშვილი მას შეცულ რითმას უწოდებს (57, 84).

შეთავსებული (შეცული) რითმები ქართულში ხშირია. ივანე იმნაიშვილმა „ვეფხისტყაოსანში“ 390 ნიმუში აღწუსა და დააღაგა იმის მიხედვით, თუ ოთხი წევრიდან ერთი რამდენშია შესული. ყველაზე მეტი – 58% – ოთხწევრიან შეთავსებულ რითმებზე მოდის, როცა ერთი სართმო სიტყვა რითმის ოთხივე ცალში გვხვდება: ნარხდომილისა-მონდომილისა-მილისა-ლიმილისა (292).

აქედან ჩანს, თუ რა დიდ მნიშვნელობას აძლევს რუსთველი შეთავსებულ რითმას.

გალაკტიონის პოეზიაში შეთავსებული რითმების რაოდენობა კოლოსალურ რიცხვს – 2705-ს – აღწევს და თითქმის ყოველთვის მეორე თანაწევრი ითავსებს პირველს: ჩინარი-უჩინარი, იშვიათ-გაგიშვიათ.

ამას ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით ის უპირატესობა აქვს, რომ პირველ სართმო სიტყვას თავის განაღდებაში რაღაც ახალი ემატება. იგი უბრალოდ კი არ მეორდება, არამედ ბგერათა ახალი კომპლექსით ივსება, მდიდრდება.

ე) რითმის დაბოლოება

დაბოლოების მიხედვით რითმა სამგვარია: ღია, დახურული, შერეული. ღია რითმაში თანაცალები ხმოვანზე ბოლოვდება: ანაო-ჩემისთანაო, დახურულ რითმაში – თანხმოვანზე: ანამან-მიმოტანამან, შერეული რითმის დროს ერთ თანაცალს ბოლოში თანხმოვანი აქვს, მეორეს – ხმოვანი: ანამა-ამისთანამან (სამივე მაგალითი მოტანილია ბესიკის ლექსიდან „დედოფალს ანაზედ“)

სერგი გორგაძის კლასიფიკაციაში რითმის დაბოლოება გამოყოფილი არ არის. დაბოლოების მიხედვით განსხვავებულ რითმებს იგი ასონანსთან აკავშირებს. აკაკი განერელიასაც რითმის დაბოლოება ევფონიის გრაფაში შეაქვს, როგორც ეს რუსულ პოეტიკაშია.

რითმის დაბოლოება რომ ევფონიასთან კავშირშია, დავას არ იწვევს. მაგრამ იმდენად თავისთავადი ღირებულება აქვს რითმის ამ ფორმას, იმდენად თვალსაჩინოა იგი (როგორც გრამატიკაში: ღია მარცვალი, დახურული მარცვალი), რომ აუცილებლად მივიჩნიეთ მისი ცალკე გამოტანა და სახელდება.

ტიერმინი შერეული რითმა არ გვხვდება ქართულ ლექსმცოდნეობაში. რუსულ პოეტიკაში კი ამ ტიპის რითმას მოკვეცილს უწოდებენ

(ყსეყენიი), რადგან რითმის ერთ თანანევერს ბოლო თანხმოვანი მოკვეცილი აქვს: *хорошо-ушѣл* (83, 23).

ვფიქრობ, ტერმინი შერეული, როცა რითმა არც ღია არის და არც დახურული, მისი ერთი ნევერი ხმოვნით ბოლოვდება, ხოლო მეორე – თანხმოვნით, კარგად გამოხატავს ამ ცნების შინაარსს.

რუსულ ლექსმცოდნეობაში შერეულ რითმას ლექსში გართმევის ბერხთა შერეეასაც უწოდებენ, როცა ერთმანეთშია შერეული ჯვარედინი, რკალური და სხვადასხვა სახის რითმები. მაგრამ მაშინ საზომთა შერეეასაც თავისი სახელი უნდა ჰქონდეს და სტროფის სახეობათა შერეეასაც.

ღია რითმების რაოდენობა საერთოდ მეტია დახურულზე (როგორც ღია მარცვალაი – დახურულზე). გალაკტიონის ლექსებსა და პოემებში ერთ დახურულ რითმაზე თითქმის ორი ღია რითმა მოდის.

შერეული რითმა ახალი მოვლენაა, ახალი პოეტიკის კუთვნილება. მას არ იცნობს „ვეფხისტყაოსანი“. XX საუკუნემდე შერეული რითმა თითო-ოროლა გამონაკლისის სახით გვხვდება. ერთი ნიმუში ბესიკის ლექსიდან უკვე მოვიტანე. ანალოგიურია რაფიელ ერისთავის: შეითამაშე-მამაშენს და სხვ.

თანამედროვე პოეზიაში ძალზე გახშირდა შერეული დაბოლოების რითმები. გალაკტიონის პოეზიაში იგი, თითქმის, ღია და დახურული რითმების ჯამს უდრის. ამავე დროს, საგულისხმოა, რომ გალაკტიონის ლექსების პირველი კრებული (1914 წ.) შერეულ რითმას არ იცნობს.

თანამედროვე პოეზიაში შერეული რითმა ღია და დახურულ რითმებთან შედარებით უფრო პრესტიჟულად ითვლება: კბილით-ტკბილი (მუხრან მაჭავარიანი), ლეგენდად-რეგვენთა (შოთა ნიშნიანიძე).

3) რითმის მორფოლოგია

რითმის ყველა მკვლევარი, ისინიც კი, რომელთაც რითმა კლაუზულის ფარგლებში ეგულებათ, მისი კლასიფიცირების დროს მორფოლოგიას მნიშვნელოვან ადგილს უთმობენ. ვიქტორ ჟირმუნსკის მონოგრაფიაში რითმის მორფოლოგია შეტანილია თავში „რითმა და აზრი“, აკაკი განერელიას მონოგრაფიაში კი პარაგრაფში – „რითმა და სიტყვა“.

ქართული რითმისთვის, რომელიც მთლიან სარიტმო სიტყვებზეა აგებული, რითმის მორფოლოგიას განსაკუთრებით დიდი ღირებულება აქვს, რადგან მორფოლოგია მეტყველების ნაწილთა გარიტმვას გულისხმობს და პირდაპირი კავშირი მყარდება რითმასა და აზრს, რითმასა და სიტყვას შორის. როცა სიტყვა სიტყვასთან ირიტმება, რითმის ლექსიკასა და სემანტიკაზე საუბარი უფრო ბუნებრივი და მოსახელთებელია. ვიქტორ ჟირმუნსკი, სერგი გორგაძე და აკაკი განერელია რითმის ლექსიკასა და სემანტიკას მორფოლოგიასთან კავშირში განიხილავენ, თუმცა მის ავტონომიურობასაც არ გამორიცხავენ. სერგი გორგაძემ ასეთი კვალიფიკაცია მოგვცა: „მორფოლოგია და ლექსიკა“. ივანე იმნაიშვილმა რუსთველის რითმის მორფოლოგია ლექსიკის ეგიდით შეისწავლა; აკაკი განერელიამ სემანტიკა წამოსწია. ქვეთავში „რიტმის სემასიური დანიშნულება“ ლექსიკაზეა საუბარი.

მორფოლოგიის თვალსაზრისით რითმებს ყოფენ ძირისეულად და სუფიქსურად (სუფიქსურ-ფლექსიურად). ძირისეულად მიჩნეულია სიტყვათა ძირების გარიტმვა: ნარი-ხარი-ფარი-თარი (რუსთველი), სუფიქსურად – სუფიქსების გარიტმვა: სვიანი-ყმიანი-განგებიანი-წყლანი (რუსთველი), ფლექსიურად – ზმნების გარიტმვა: სძულდეს-გაუსრულდეს-დაუნყლულდეს-გამორწყულდეს (რუსთველი).

ასევე, შესაძლებელია რითმების დაჯგუფება იმის მიხედვით, თუ მეტყველების რა ნაწილი ირიტმება. თუ რითმაში მეტყველების ერთი და იგივე ნაწილები ხვდებიან ერთმანეთს: არსებითი სახელი – არსებითს, ზედსართავი სახელი – ზედსართავს, ზმნა – ზმნას, ერთგვაროვანი რითმა გვაქვს. თუ მეტყველების სხვადასხვა ნაწილები ირიტმებიან, მაგალითად, არსებითი სახელი ზედსართავთან ან საერთოდ სახელი ზმნასთან, მაშინ რითმა არაერთგვაროვანია.

ერთგვაროვანი რითმებისა: კალამი-სალამი (აკაკი), კიბე-ჯიბე (ვალერიან გაფრინდაშვილი), დასალვრელი-დასალლელი (ტარიელ ჭანტურია). მაგრამ ერთგვაროვნება განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ზედსართავი და ზმნური რითმების დროს.

ზედსართავი რითმას ზედსართავი სახელების გარიტმვა ქმნის. თეთრი-მკვეთრი (იოსებ გრიშაშვილი). უფრო ხშირად ზედსართავი რითმა სუფიქსურია: არბარგოსანი-ჭარმაგოსანი-პერანგოსანი (რუსთველი). აქ რითმის მანარმოებელია -ოსან- სუფიქსი .

ზმნურ რითმაში ზმნებია გართმული: გადმოვანვინოთ-ვან-ვიმოთ (ილია). ზმნური რითმები ხშირია „ვეფხისტყაოსანში“: შეუ-ზარდა-უმაგარდა-დაუნყნარდა-გაუუმეცარდა. ივანე იმნაიშვილმა ოთხი კატეგორია გამოჰყო: ოთხზმნიანი (რომლის ნიმუში ზევით მოვიტანე), სამზმნიანი, ორზმნიანი და ერთზმნიანი (57, 16). ეჭვს ბადებს კვალიფიკაცია: ერთზმნიანი რითმა. კერძოდ, რითმაში: დიდი-რიდი-ფლიდი-ჰლვრიდი, რომელშიაც მხოლოდ ერთი ცალია ზმნა (ჰლვრიდი), ზმნური რითმა საერთოდ არ არის, რადგან ზმნა ზმნასთან არ ირითმება.

არაერთგვაროვანი რითმებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია არსებითი სახელის გართმევა ზედსართავთან: ედგარის-მედგარი (ტიციან ტაბიძე), მგლოვარე-მთოვარე (გალაკტიონი).

სახელის გართმევა ზმნასთან: აგაბოლებს-ოლე (გიორგი ლეონიძე), ზმანება-დაემგვანება (გალაკტიონი), ვემონო-უდეზდემონოდ (იოსებ გრიშაშვილი).

არაერთგვაროვანი რითმები უფრო მაღალი ღირსებისაა, ვიდრე ერთგვაროვანი. ტიციან ტაბიძისა და გალაკტიონის ზემოთ მოტანილი რითმები, სადაც არსებითი სახელი ზედსართავთან არის შეუღლებული, მსაზღვრელ-საზღვრულის სინტაგმას ქმნის. პაოლო იაშვილის რითმაში: დაიტანჯა-მაჯა („დაიტანჯა მაჯა მარჯნის მძიმე ჯაჭვის ტარებით“) ქვემდებარე-შემასმენლის ურთიერთობა გვაქვს, ისევე როგორც მუხრან მაჭავარიანის რითმაში: მკადრულობ-ნაკადულო („გაამაყდიო, აღარ მკადრულობ,/ აღარ ბანაოზ ლაშურაშია, - გაამაყდიო! ეჰ, ნაკადულო,/ გაამაყება რა შუაშია“). სახელისა და ზმნის გართმევა ხშირია „ვეფხისტყაოსანში“ (დედაო-ჰხედაო).

განსაკუთრებით გაიზარდა არაერთგვაროვანი რითმების რიცხვი XX საუკუნის პოეზიაში. კერძოდ, გალაკტიონის ლექსებში სახელისა და ზმნის გართმევის შემთხვევები სამჯერ მეტია სუფიქსური რითმების რაოდენობაზე.

სანდრო ცირეკიძისადმი მიძღვნილ პაოლო იაშვილის ლექსის სამივე სანყის რითმაში სახელი და ზმნა ხვდებიან ერთმანეთს („თქვენს თბილისს, თქვენს თვალებს ვერ ვენახებთ: მზე მივლის... მანვალებს მე ვენახები“).

ლადო ასათიანს ძალიან მოსწონდა თავისი რითმა: დაგვიფა-რავდა-მარაბდა, რომელშიაც სახელი და ზმნა ირითმება (იხ. „ლადო ასათიანის რითმა“).

მაგრამ მორფოლოგიის თვალსაზრისითაც პირობითია ცნებები: თავისთავად კარგი და თავისთავად ცუდი რითმა. რითმის ღირსების შეფასება კონტექსტის მიხედვით უნდა ხდებოდეს. მაგალითად, საყოველთაოდ გავრცელებული აზრი ზმნური და სუფიქსური რითმების ნაკლები ღირსების შესახებ შეიძლება გაქარწყლდეს, თუ მათ სტროფის მთლიანობაში მოვიაზრებთ.

ზ) რითმის აზრობრივი დანიშნულება

რითმის მორფოლოგიას მის აზრობრივ დანიშნულებამდე მივყავართ. სარითმო სიტყვას და რითმის შეუღლებულ ნყვილებს უღერადობასთან ერთად შინაარსიც აქვთ. თუ უღერადობა (აკუსტიკა) რითმის არსებობის გარანტია, შინაარსი (უღერადობასთან ერთად) მისი ღირსების მსაზღვრელია. ხშირად აკუსტიკურად სრულყოფილი რითმები ბანალური შინაარსის გამო მწირად გამოიყურებიან, ხოლო საინტერესო შინაარსის მქონე რითმები აკუსტიკურ სიღარიბეს ითმენენ. რითმას მგელი-საძაგელი ნორმალური უღერადობა აქვს, მაგრამ ბანალური შინაარსის გამო კარგ რითმად არ ჩაითვლება მაშინ, როცა რომელიმე დისონანსი, მაგალითად, ბეჯითი-ნაბიჯი აკუსტიკურად ღარიბია, მაგრამ შინაარსობრივად მდიდარი.

რითმის აზრობრივ დანიშნულებაზე საუბარი მისი ლექსიკით უნდა დავიწყო. რაც უფრო მდიდრულია რითმა ლექსიკურად, მით უფრო ინფორმაციულია იგი.

პოეტის რითმათა ანალიზის დროს ჩვეულებრივ მისი ევფონიით, გრძლიობითა და ადგილმდებარეობით იფარგლებიან, ლექსიკაზე სიტყვასაც არ სძრავენ. ეს გაბატონებული ვითარება გრიგოლ კიკნაძემ დაარღვია. ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონის“ რითმათა განხილვის დროს მან აქცენტი რითმის ლექსიკაზე გადაიტანა. ყველა სხვა ნიშნის მიხედვით ვაჟას რითმა ნაკლებ ღირებულია. არც ევფონიური უღერადობით იქცევეს ყურადღებას, არც გარითმვის ხერხთა მრავალფეროვნებით და ა.შ. საგანგებოდ განიხილა ვაჟას რითმა ემზარ კვიტაიშვილმა ნიგნში „ვაჟა-ფშაველას რითმა“ (1971წ.). როგორ უნდა აიხსნას ვაჟას ლექსის სიმალლე, სვამს კითხვას გრიგოლ კიკნაძე, „როდესაც მისი რითმები არაფრით გამოირჩევა, ჩვეულებრივ, საერთოდ გავრცელებული რით-

მებისაგან?" „ბახტრიონის“ რითმათა ლექსიკის ანალიზით გრიგოლ კიკნაძემ დაამტკიცა, რომ მისი ლექსიკური მარაგი მდიდრულია და ასეთი დასკვნა გამოიტანა: „რიტმათა ერთგვარობა „ბახტრიონში“ კომპენსირებულია ლექსიკის მრავალფეროვნებით“ (68, 230-251).

ამხრივ, საგანგებოდ იქნა შესწავლილი გალაკტიონის „არტისტული ყვავილების“ რითმათა ლექსიკა (იხ. „გალაკტიონის რითმა“).

საინტერესოა გალაკტიონის ცალკეულ ლექსთა რითმებზე დაკვირვების შედეგები. ლექსში „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა საგანეში“ მნიშვნელოვანწილად სწორედ რითმას აქვს აზრობრივ-გამომხატველობითი ფუნქცია. ტრაგიკული მოტივის შესაბამისად, სარიტმო სიტყვები დრამატული შინაარსისაა. რითმაში ბალები-ჭალები ბალები სევდის აღმძვრელი ნოემბრის ბალებმა, ხოლო ჭალები – ჩამქრალი ჭალებმა. ამ რითმის ცალი ბალები მეორდება ლექსში „ათოვდა ზამთრის ბალებს“ (ბალებს-ბაირალებს). რითმის შინაარსი კიდევ უფრო დამძიმებულია: ბალები ზამთრის ბალებია, ხოლო ბაირალები – თმაგანენილი ქარის ბაირალები. ტრაგიკული შინაარსისაა ლექსის მეორე რითმაც: კუბო-უპირქუბო (შავი კუბო თოვლის თეთრ ფონზე).

ასეთივე გამჭვირვალეა „თოვლის“ რითმათა სემანტიკა.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ლექსის სათაურში გატანილი სიტყვის რითმაში აქცენტირება. მას ხშირად მიმართავს გალაკტიონი (იხ. „გალაკტიონის რითმა“). საყურადღებოა აგრეთვე იოსებ გრიშაშვილის სონეტი „მეფე ვახტანგი“, რომლის 14-მარცვლიანი სტრიქონებით შედგენილ სტროფთა ბოლოებში მხოლოდ ეს ხუთმარცვლოვანი სათაური იმის და რითმათა ყლერადობა სიტყვა ვახტანგზე აწყობილი.

ჩვეულებრივ სათაურში ლექსის მთავარი მოტივია გადმოცემული და მისი (სათაურის) რითმაში გაჟღერება ნაწარმოების აზრობრივ სრულყოფას უწყობს ხელს. რითმა ხომ ლექსის ყველაზე თვალსაჩინო ადგილია?! და მკითხველის თვალი და ყური, უწინარეს ყოვლისა, მას სწვდება.

ზოგჯერ რითმას ასეთი აშკარად გამოკვეთილი შინაარსობრივი დატვირთვა არა აქვს; იგი ფარული მინიშნებაა საგნებსა და მოვლენებზე, რითაც კიდევ უფრო მეტი ინტერესის აღმძვრელია. გალაკტიონის სტრიქონებში: „მეცხრამეტე საუკუნე, გვეგებება ოხერა კაკლის“ რითმის ცალი კაკლის (კაკლის-დანაკლისს) უმაღვე ილიას მკვლევლობას გვახსენებს. იგი საგურამოს ილიასეული ეზოს კაკალია, რომელმაც ალბათ მაშინვე იგრძნო წინამურის ტრაგედია.

ლექსი „მოვა, მაგრამ როდის“ საფრანგეთის დედოფალ მარიამ ანტუანეტასადმი მიძღვნილი და რითმაში სწორედ ამის შესაბამისი სიტყვებია გატანილი: სასახლე, შადრევნები, მეფური.

ზოგჯერ მინიშნება უფრო რეალური და კონკრეტულია. ასეა ბესიკის რითმაში ანაო-ამისთანაო („დედოფალ ანაზედ“), აკაკის რითმაში მურია-სწყურია ჟიულ მურიე ფრანგი ჟურნალისტი იყო). ასევეა ხალხურ ლექსში მელიაზე: მძრომელია-წამომდგომელია-რომელია (ლევანბრეგაძე, რითმა და აზრი, „პერსონაჟები ხვდებიან ერთმანეთს“, 1982, გვ. 8).

ცალკეულ შემთხვევებში ლექსის გაუჩინარებელი ადრესატის დადგენა რითმის აკუსტიკით ხერხდება: „ცის მახლობლად, მიწიდან შორს, / ვიფელის მწვერვალზედა, / როცა ყველა დამავინყდა: / ცოლი, შვილი, მამა, დედა, / მართო მხოლოდ შენ მახსოვდი“ (აკაკი). ვინ არის ეს „შენ?“ ლექსში ამის პასუხს ვერ ვიპოვით, მას მხოლოდ რითმა იძლევა: უფალსო-უფასო. ტასო მაჩაბლისადმი მიძღვნილ ლექსებში აკაკი ხშირად რითმავს: ტასო-დაგაფასო-გულისტქმასო. ეს რითმაც (უფალსო-უფასო) სიტყვა ტასოს ჟღერადობაზეა აგებული.

გიორგი ლეონიძის ლექსში „თოლია“ ყურადღებას იქცევს რითმა: ამარი-ამარი-მარმარი. მის ჟღერადობაში ადვილად საცნობია სახელი თამარი. ლექსი, რომელშიც ფიქსირებული არ არის ადრესატის ვინაობა, თამარ ციციშვილის სახელზეა დაწერილი. როცა თამარ ციციშვილი მეგობართა წრეში გამოჩნდებოდა, შესძახებდნენ: თოლია მოდისო!

ამას რითმის სასწაულები შეიძლება ეწოდოს.

რითმის უპირველესი ღირსება მისი მოულოდნელობაა. კონსონანს-დისონანსებიც მოულოდნელი რითმებია, მაგრამ სხვა არის ლექსიკურ-სემანტიკური მოულოდნელობანი. თუ ფონეტიკურ დონეზე რითმის შესაძლებლობანი, ასე თუ ისე, შეზღუდულია, სემანტიკური დონე ამოუწურავი ვარიაციების საშუალებას იძლევა. როცა რითმის სემანტიკაზე ვსაუბრობთ, გაცილებით მეტი ღირებულებებისაა არა ცალკეულ სარითმო სიტყვათა აზრობრივი დატვირთვა, არამედ ის, თუ რა სიტყვა რასთან ირითმება. რითმის ძირითადი მსაზღვრელი შეუღლებულ წყვილთა ურთიერთმიმართებაა: რითმა-პარალელიზმი, რითმა-დაპირისპირებულთა ერთიანობა, რითმა-სემანტიკათა შეჯახება, რითმა-სიმბოლო, რითმა-მეტაფორა (140, 89).

აზრობრივ-ემოციური შეხამება თვალნათლივია გალაკტიონის

რითმაში: მამული-ყრიაული, ხოლო დაპირისპირება – ტიცვიან ტაბიძის რითმაში: ყავერები-კენტავრები.

მართებულად შენიშნავდა იური ტინიანოვი: რითმის სემანტიკური ფუნქციის დადგენა მხოლოდ კონკრეტული ანალიზით შეიძლება („პოეტური ენის პრობლემები“).

ლექსი რთულად აწყობილი აზრია და ამ აზრის გამომხატველი ერთ-ერთი მოქნილი იარაღია რითმა. ამიტომ წერდა მაიაკოვსკი: „Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало“. იოსებ გრიშაშვილმა პირდაპირ თქვა: „რითმა ყოველთვის ხმალში იწვევს აზრს საომარად“. ისეც ხდება, რომ ზოგჯერ რითმა აიძულებს პოეტს, ჩანაფიქრი შეცვალოს: „მე სრულიად სხვა მინდოდა მეთქვა და სხვას მამლერებს წყუელი რითმა“ (სიმონ ჩიქოვანი). ნიშანდობლივია მუხრან მაჭავარიანის სტრიქონებიც: „დღეს ქართველებს ჭეშმარიტად საყვედური არ გვეთქმის (ეს რა მიქნა ერთმა რითმამ, გამახსენა არგვეთი)“. რითმის ცალმა – არ გვეთქმის – პოეტს თავისი სოფლის სახელი არგვეთა მოაგონა.

რითმის ლექსიკას და სემანტიკას მრავალი კუთხე და ასპექტი აქვს. ლექსიკურ გადახალისებას იწვევს დიალექტიზმები: ბატარა-რად არა (ვაჟა-ფშაველა), არქაიზმები: ხამლი-კვამლი (ანა კალანდაძე), ნეოლოგიზმები, როგორც ადგილობრივი: ნიავებს-მოაიავებს (გალაკტიონი), ისე უცხოური: ეშაფოტს-საგველემაპოთ (შალვა კარმელი), ილბალი-პანიბალი (ვალერიან გაფრინდაშვილი). ამ უკანასკნელს ეგზოტიკურს ეწოდებენ, რადგან უცხო სიტყვას შეიცავს. ამავე დროს, ეგზოტიკური რითმის წყვილში მხოლოდ ერთი უცხო სიტყვა უნდა იყოს და არა ორივე, მიუთითებს იოსებ გრიშაშვილი (39, 150).

როგორც ვხედავთ, რითმის მორფოლოგიის სფერო ძალზე ფართოა, მისი კვლევა უფრო რთულია, ვიდრე რითმის რომელიმე სხვა პარამეტრისა.

* * *

ქართული რითმის ეს მრავალსახეობა მისი მასშტაბურობის მაუწყებელია. რითმა ჩვენი ერის ყოფაშია შესული და მხოლოდ ლექსის კუთვნილება არ არის, ზოგჯერ ჩვეულებრივი საუბარიც გართმულია. საეჭვოა, რომელიმე ერის პოეზიაში ისეთი მასობრივი იყოს რითმაზე დამაგრებული ლექსები, როგორიც ჩვენს ანდაზებსა და გამოცანებში ან

თანამედროვე ეპიგრამებშია. კოტე მაყაშვილის ერთ ლექსს „რიტმები“ ჰქვია. იგი შვიდსტროფიანია და კატრენის ხუთმარცვლიანი სტრიქონები ერთთავად გართმულია.

ალბათ არსად მოჰყოლია ისეთი მკაცრი რეაქცია რიტმის მითვისებას, როგორც ჩვენში: „რიტმაც კარგია, კარგია, ვიდრე სხვისი რიტმების არა ხარ ქურდი“ (გალაკტიონი). არა თუ სხვისი რიტმის, მისი ერთი ცალის წამოღებაც კი უკადრის საქმედ ითვლება. ვფიქრობ, არც ერთი ენის ლექსიკონში არ იქნება ტერმინი ქვრივი რიტმა (ვალერიან გაფრინდაშვილი). „მაგრამ ქვრივ რიტმას არ გაეყვები არასდროს ქმარად“ (იოსებ გრიშაშვილი).

ქართულ პოეზიაში რიტმა მხოლოდ რიტმა არ არის. იგი, საერთოდ, სილამაზის, მშვენიერების სიმბოლოა, ყოველივე ძვირფასისა და აღმატებულის გამოხატულებაა.

თ) თეთრი ლექსი

ვერლიბრისგან განსხვავებით, თეთრი ლექსი მეტრულად მოწესრიგებულია, თავისი საზომი აქვს, მაგრამ იგი ურიტმოა.

თეთრი ლექსი რეაქციაა რიტმიანი ლექსის წინააღმდეგ. ამიტომ ანტიკური მეტრული ლექსის საერთო ურიტმობას, ისევე როგორც რუსული ტონური ბილინების ურიტმობას თეთრ ლექსს ვერ დავარქმევთ.

ქართული სასულიერო იამბიკოები, სვანური ლექსები და ფშავ-ხევსურული მთიბლურები, რომლებიც ურიტმოა, თეთრ ლექსად არ ჩაითვლება.

საერთოდ, ქართულ პოეზიაში თეთრი ლექსის ხვედრითი წილი მცირეა.

თუ, მაგალითად, რუსულში თეთრ ლექსს ვიპოვით თითქმის ყველა ცნობილი პოეტის შემოქმედებაში, ქართულ მნიგნობრულ პოეზიაში იგი იშვიათია.

საგულისხმოა, რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძემ პუშკინის „სპილენძის მხედარი“ და ნიკოლოზ ახვერდოვის „პეტრე ბაგრატიონისათვის“ თეთრი ლექსით თარგმნა, თავად კი არც ერთი ურიტმო ლექსი არ დაუწერია.

თეთრი ლექსი ქართულ პოეზიაში, ფაქტობრივად, გრიგოლ ორბელიანმა შემოიტანა („ჩემი ეპიტაფია“, „მუშა ბოქულაძე“, „ფსალმუნი“, „დავბერდი, ბედს ვერ მოვესწარ“).

ეს, შესაძლოა, რუსულ-ევროპული პოეზიის გავლენა იყო, მაგრამ, არსებითად, გრიგოლ ორბელიანი თეთრ ლექსამდე თავისი ლექსების ნაკლებლმა რითმებმა მიიყვანა: მოცინარე-ვიდრე, კავკასსამოხუცსა, მკერვალი-თაიგული. ამ რითმებიდან ერთი ნაბიჯია სრულ ურითმობამდე.

ქართულ პოეზიაში თეთრი ლექსი არ გავრცელებულა. იოსებ გრიშაშვილის „ჩემი საღამო“ და სხვ. გამონაკლისია.

მეტრულად მოწესრიგებულ თეთრ ლექსს ქართველი პოეტები მეტრულად მოუწესრიგებელ ვერლიბრს არჩევენ, რომელშიც ზოგჯერ რითმაც გაიელვებს.

მსოფლიო პოეტიკაში თეთრი ლექსი, ძირითადად, დრამატურგიის კუთვნილებაა.

შექსპირის ტრაგედიები თეთრი ლექსითაა დაწერილი, რომლებიც იგანე მაჩაბელმა ქართულად თეთრი ლექსით თარგმნა.

3. რითმის ხელოვნები

ა) ჩახრუხადის რითმა

„თამარიანის“ ოცმარცვლიანი საზომი ბოლორიტმასთან ერთად შიდარიტმას შეიცავს და მისი სახეობებიდან ავტორი თითქმის ყოველთვის წინაცეზურულს მიმართავს. კატრენის ოთხი ტაეპი ერთი ბოლორიტმითაა შეკრული და თითოეულს თავ-თავისი წინაცეზურული რითმა აქვს.

არისტოტელო, ბრძენთა ტომელო, თუ არა შესძლებ ენა-ძლიერსა,
ათინას თქმულა, სიღრმით დანთქმულა: ვერაჲინ ხელ-ჰყოფს მას
მეცნიერსა.

გულისხმის-ყოფად, გონება-ყოფად მისთანისათვის მაძებნიერსა;
ვინ გული ესე სიბრძნითა სთესე, ანუ ვის ძალუძს შენგან მიერსა*.

მისი რითმული სქემა ასეთია: aab ccb ddb eeb.

ეს სტროფული კომპოზიცია, ისე როგორც საერთოდ შიდარიტმიანი ოცმარცვლელი, ქართულ პოეზიაში მანამდე არ გვხვდება.

* „ძველი ქართველი მეხოტბენის“ (I) მიხედვით.

წინაცეზურული რითმიანი ოცმარცვლელი ქართული ვერსიფიკაციის ისტორიაში ჩახრუხაულის სახელით შევიდა.

შიდართმები ჩვეულებრივ ორჯერადია, ერთ-ორგან – სამჯერადიც:

„იგი ვარდ-გული, იგი ვარდ-გული, ხე ედემს რგული, ნაშენებარე“ (33, 118).

ასევე ყურადღებას იქცევს სამჯერადი წინაცეზურული რითმა ნახევარტაეპში: „აღრაცხენ ტომნი, მცთომნი, უმცთომნი“. მართალია, აქ „მცთომნი“ შიდართმის შემთხვევითი წევრია, რადგან ცეზურასთან არ არის მოთავსებული, მაგრამ ეს ერთმანეთს მიდევნებული ბგერითი თანხმობანი სრულფასოვან სამჯერად რითმად აღიქმება.

აღსანიშნავია ბოლო რითმის ცალის გადაძახილი მომდევნო სტრიქონის პირველ მუხლში, რაც კიბურ რითმას ქმნის: „შემართეს მართა, ერჩდეს მათ მცთართა, სცვალეს კურთხევა, უპოვეს ერსა, უსმინეს მტერსა“.

„თამარიანის“ წინაცეზურული რითმები ხშირად ომონიმურია: „თვით ამან დავით ქნა უნდოდა ვით“ და, რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ომონიმურია მთლიანი მუხლები: „რომელ ვანება, რომ ელვანება“, „ვინარსებანი? ვინარსებანი“ (25). გვხვდება ტავტოლოგიური შიდართმებიც: „მანა თოვლითა, მანა თოვლითა“ (31) და სხვ.

ეს ომონიმურ-ტავტოლოგიური შიდართმები ზოგჯერ აზრობრივად ბუნდოვანია, ძნელად გასაგები.

ამ მხრივ მკვეთრი სხვაობაა „თამარიანის“ სტრიქონთა პირველ და მეორე ნახევრებს შორის. პირველი ნახევარი ხშირად ანტიპინა-არსობრივია. ომონიმური და ტავტოლოგიური რითმები, რომლებიც ძნელი ასახსნელია, ფრახას მუსიკალურს ხდის, მაგრამ შინაარსობრივად აბუნდოვანებს. მეორე ნახევარში (უკანაცეზურული ნაწილი) გარკვეული შინაარსია გადმოცემული (74, 17).

ეს გარემოება, რომელიც პოემის ომონიმურ რითმათა დიდი ნაწილისთვის არის დამახასიათებელი და სტრიქონთა ნახევრებს სემანტიკურად უპირისპირებს ერთმანეთს, ავტორის მიზანდასახული პოეტური ხერხია (74, 27).

მიუხედავად ამ „ანტიპინაარსობრიობისა“, მიუხედავად იმისა, რომ სტრიქონის წინაცეზურული ნაწილი ორ დამოუკიდებელ ერთეულად არის დაყოფილი, სარიტმო სიტყვათა აკუსტიკური ერთგვარობის

გამო, იგი უფრო მონოლითურია, ვიდრე მეორე ნაწილი. მუსიკას დიდი შემაკავშირებელი ძალა აქვს.

გვესმის თუ არ გვესმის „თამარიანის“ ომონიმურ რითმათა შინაარსი, ბუნებრივია ისინი თუ ხელოვნური, ძლიერ მუსიკალურ ეფექტს ქმნიან, რასაც ლექსისთვის, როგორც „მეტყველი მუსიკისთვის“ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. ამას უსათუოდ გრძნობდნენ ჩვენი წინაპრები, როცა ჩახრუხადის პოემას დიდმნიშვნელოვან პოეტურ ძეგლად მიიჩნევდნენ (უნდა შეიცვალოს ჩვენი დამოკიდებულება ბუნდოვანი ომონიმური რითმების მიმართ, რასაც ფორმალისტად თვლიდნენ).

„თამარიანის“ რითმათა მუსიკალურობას აძლიერებს მრავალჯერადი ბოლორითმები, რომლებიც სტროფებიდან სტროფებშია გადასული: XVIII ოდის რითმა 44-ჯერადია, მეშვიდესა და მეთერთმეტესი – 56-ჯერადი, ხოლო პირველი ოდა რითმის 64 ცალს აერთიანებს.

ისიც საგულისხმოა, რომ ოდის ბოლორითმის ერთეულები სხვადასხვა შინაარსის სიტყვებია. ენის ლექსიკური მარაგის საოცარი სიმდიდრე იყო საჭირო, რომ ერთ კადენციაზე აგებული 64 სარითმომ სიტყვა სემანტიკურად ერთმანეთისაგან განსხვავებული ყოფილიყო.

აკუსტიკურად ერთნაირი და სემანტიკურად განსხვავებული სარითმომ ერთეულები დაპირისპირებულთა ჰარმონიულ ერთიანობას ქმნის, რაც მრავალსტროფიანი ოდების გრძელ მანძილზე მკითხველს სიამოვნებით ავსებს. ჩახრუხადის მაღალი ხელოვნება ცხადზე უცხადესია.

პოემის შიდარითმები ევფონიურად ასეთი უზადო არ არის.

უაღრესად მოწესრიგებული ომონიმების გვერდით გვხვდება არაიდენტური ჟღერადობის სარითმომ ნყვილები, ნაკლული რითმები. ასეთია, კერძოდ, პოემის პირველივე რითმა ფილოსოფნო-არსნო, სადაც მრავალმარცვლიანი სარითმომ სიტყვების მხოლოდ ერთი, ბოლო მარცვალაა შეთანხმებული. ანალოგიურია მნათობნი-მთიებნი და სხვა. ზოგჯერ კადენციის შიგნით ურთიერთგანსხვავებული თანხმოვნები მონაცვლეობენ: თანამყოფნი-მსრბოლნი.

ჩახრუხაულის პრინციპს პოემის VIII ოდა მთლიანად არ მიჰყვება. სტრიქონებს არა აქვს შიდარითმები და ოთხსტროფიანი

ოდა, რომელშიც მხოლოდ სტრიქონთა ბოლოებია გართმული, ფისტიკაურითაა შეცვლილი. საილუსტრაციოდ: „მალრიბსა დაყვნეს უამნი მრავალნი, აჰვაზს, მოსრულსა ქვა-ოქრო ჰქონდის, ანუ ხაზარეთს, ჩინთა და ხანთა გზა მოემოკლოს, მოისწრაფოდის“.

ამგვარივე ვითარება XVII ოდის ბოლო სტროფის მეორე-მესამე სტრიქონებში.

გართმვის სრულიად განსხვავებული სქემაა ერთსტროფიან VI ოდაში. წინაცეზურული რითმის ნაცვლად გართმვის ორი ახალი ხერხი შემოდის: თავრითმა და შუარითმა. ერთი მხრივ, სტრიქონთა სანყისი მუხლები ირითმება, მეორე მხრივ – შუა მუხლები. ერთდროულად მოქმედებს თავრითმა, შუარითმა და ბოლორითმა:

ახლო პირო, მძლეო ნოსრ ვითა, – ბრძენმან მასახა, ასურმა, ისო.

მხნეო და გმირო, ბობქარ ოხრვითა ითხრის მგოდებმან ფლასურმა ისო.

და ა.შ.

ადგილმდებარეობის მიხედვით სამი სხვადასხვა რითმა პოლი-ფონიურ ყლერადობას ქმნის. თუ ამ სტროფს შესაბამისი გრაფიკით წარმოვიდგენთ, აკუსტიკურ ეფექტს ვიზუალური სიმეტრიაც დაამ-შვენებს:

ახლო პირო,
მძლეო ნოსრ ვითა, –
ბრძენმან მასახა, ასურმა ისო.
მხნეო და გმირო,
ბობქარ ოხრვითა
ითხრის მგოდებმან ფლასურმა ისო,
ვა, გაუხშირო
მტერთა მოსრვითა,
შენი სთქვის: „შინა, ა სურმა ისო“.
ესრე ატირო
გულსა მოკრვითა,
ჭრმალი მოფხვრისა ნასურმა ისო.

ჭეშმარიტად უნიკალური შემთხვევაა.

თუ მორფემა ისო ტავტოლოგიურია, მაშინ რედიფიანი რითმა გვაქვს – წინა ნაწილთა ეფონიური თანხვედრა: ასურმა-ფლასურმა-ასურმა-ნასურმა.

ყურადღებას იქცევს პოემის სამი სტროფი, რომლებიც 16-მარ-ცვლიანი შაირითაა დაწერილი: 24-ე სტროფი მალალი შაირის რიტმს მიჰყვება, 78-ე და 79-ე სტროფები – დაბალი შაირისას.

ტრადიციის კვალობაზე, „თამარიანის“ რითმები ან ღიაა, ან დახურული. მოულოდნელია 67-ე სტროფის შერეული რითმა: თქვენად-ენა. სოლომონ ყუბანიშვილის მიერ შედგენილ ქრესტომათიაშია: თქვენა-ენა (125, 193), მაგრამ სტრიქონის შინაარსიდან გამომდინარე, სარიტმო სიტყვები სწორედ ამ ფორმით უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი: „თუ ქებად-თქვენად ბრძნად ქმნეს მათ ენა“.

ჩახრუხაძემ გადაუხვია ტრადიციისაგან: რითმის ერთი ცალი თანხმოვნით დააბოლოვა, მეორე – ხმოვნით. მივიღეთ შერეული დაბოლოების რითმა, რამაც შემდეგ გამონაკლისის სახით თავი იჩინა რუსთველის შიდარიტმაში: გულისად-დადაგულისა (1297) და ბესიკის ბოლორიტმაში: ანამა-ამისთანამან („დედოფალს ანაზედ“).

საინტერესო მასალას იძლევა „თამარიანის“ რითმის მორფოლოგია, რასაც რუსთველის რითმასთან შეპირისპირებით გარკვეულ ადგილს უთმობს ივანე იმნაიშვილი. მისი სიტყვით, „ჩახრუხაძე გარეგან რითმებში ზმნას სრულებით არ იყენებს. აქ წარმოდგენილია ყველა მეტყველების ნაწილი, მაგრამ არა ზმნა“.

ჯერ ერთი, ჩახრუხაძის პოემისათვის შიდარიტმები ისეთივე სრულუფლებიანია, როგორც გარეგანი რითმები. შიდარიტმებში კი ზმნები საკმაოდ ხშირია: „შუქნი კრთებიან, ემუქვებიან“ (5) . „არსნი მზედ გჰმობენ, შეილნი გამკობენ“ (23) და სხვ. მეორეც, პოემის VIII ოდა მთლიანად ზმნურ ბოლორიტმებზეა აგებული: მოდის-ითქმოდის-სმოდის-ისმოდის და სხვა. ზმნური რითმები IX ოდაშიც გვხვდება, მაგრამ ეს ოდა ივანე იმნაიშვილს „მთლიანად ჩახრუხაულად“ არ მიაჩნია, რადგან მის შიდარიტმებში ომონიმები აღარ გვაქვს.

ჩახრუხაულისათვის აუცილებელია წინაცეზურული რითმების არსებობა და არა მაინცდამაინც ომონიმური წინაცეზურული რითმებისა. შესავლის სამივე სტროფში არც ერთი ომონიმური შიდარიტმა არ გვაქვს, მაგრამ იგი ტიპიური ჩახრუხაულია. ხოლო VIII ოდის მიმართ გამოთქმული ეჭვი, თითქოს, იგი ჩახრუხაძეს არ ეკუთვნოდეს (გ.არაბული), უსაფუძვლოა. ივანე ლოლაშვილმა დაასაბუთა, რომ იგი პოემის „ორგანული ნაწილია“ (124, 161-162).

ამასთან ერთად, არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ 78-ე სტროფის ბოლორიტმა-ომონიმს, რომელიც ზმნურია (არიდენ). 16-მარცვლიან სტროფებს პოემიდან ვერ ამოვაგდებთ.

ასე რომ „თამარიანი“ შეიცავს ზმნურ რითმებს, თუმცა, ცხადია, გაცილებით ნაკლებს, ვიდრე „ვეფხისტყაოსანი“.

პოემაში სახელისა და ზმნის გართმევის შემთხვევაც გვაქვს: სამყაროს-აყაროს („ვინ ჩნდეს სამყაროს, ალვა აყაროს“). მართალია, იგი ერთადერთია, მაგრამ პირველი ქართული ვერსიფიკაციის ისტორიაში და, როგორც არაერთგვაროვანი რითმის ყველაზე უფრო ღირებული სახეობა, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. ასევე არაერთგვაროვანია პოემის 104-ესტროფის შიდა რითმა, სადაც სახელი და მიმღეობა ირიტმება: ხისა-განმარისხისა (“ამცნო: მის ხისა განმარისხისა”), რაც მსაზღვრელ-საზღვრულის ურთიერთობას ქმნის.

ამრიგად, „თამარიანის“ რითმები მორფოლოგიურად მთლიანად ერთსახოვანი არ არის, თუმცა ძირითადად მაინც გრამატიკულია, რაც ძველი რითმის საერთო თვისება იყო.

როგორც პოემის მკვლევარნი მიუთითებენ, მუდმივი წინაცეზურული რითმები, მით უმეტეს, ძნელად გასაგები ომონიმები და ტავტოლოგიები აბუნდოვანებს აზრს, მეტყველებას ბუნებრიობას უკარგავს.

როცა VIII ოდაში ჩახრუხაძემ შეგნებულად უარი თქვა შიდა რითმებზე, მისი სტილი ნათელი და გასაგები გახდა.

დავაკვირდეთ ოდის ცალკეულ ადგილებს:

- ასრე მენყალი, რომე თვალთაგან ცრემლთა ნაკადი ღვარულად მოდის (1).
- შენ გულსა ესე იმედად უთხარ: ვითამცა შორით კვლა მოვიდოდის (2).
- კონსტანტინპოლის ნავნი ააგენ, ზღვა წყნარად იყვის, ტაროსი ჰქონდის (2).
- აქლემთა ტურფათ მძიმედ ტვირთითა მონა-მჭეელები წინა უძლოდის (3).
- მას გაუმთელდეს გული მოკლული, აღარა ოდეს ლახვარს ისოდის (4).

და სხვა.

როგორც ვხედავთ, ჩახრუხაძეს ემარჯვება აზრის მოქნილ პოეტურ ფორმაში ჩამოყალიბება. ერთი მიზეზი ამ ოდის ენობრივი სისადავისა ზმნების, ზმნური ბოლორიტების სიმრავლეა, რომლებიც, ქართული სინტაქსის მოთხოვნის შესაბამისად, წინადადებებს შემასმენლით აბოლოებენ.

ზმნას რომ დიდი მნიშვნელობა აქვს აზრის სინათლისათვის, ამას თავის დროზე ილია ჭავჭავაძე მიუთითებდა. სწორედ ზმნების სიმცირისა და ზედსართავი სახელების სიმრავლის გამო აკრიტიკებდა იგი ჩახრუხაძის პოემას: „მისი თამარის ქება ზედშესრულით დაიწყობა და თითქმის ზედშესრულით თავდება“ (131, 10).

ზედსართავი სახელების (განსაზღვრებების) სიმრავლე „თამარია-ნში“ ამკარაა. მარტო 24-ე სტროფში („თამარ წყნარი“), რომელიც ერთ რითმაზეა აგებული, 16 სართიმო სიტყვიდან 12 ზედსართავი სახელია, განსაზღვრება.

მაგრამ „თამარიანის“ ავტორს არ შეიძლებოდა არ სცოდნოდა, რომ განსაზღვრება-ეპითეტების სიმრავლე და ზმნების სიმცირე აფერხებს სათქმელის გამოკვეთას და, აქედან გამომდინარე, აზრის მსვლელობას. ამის დასტურია VIII ოდა. უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს მისთვის გაცნობიერებული, მიზანდასახული პოეტური ხერხია და თბზულების ჟანრული სპეციფიკით არის ნაკარნახევი.

ოდა, სახოტბო ჟანრი მაქსიმალურად ესწრაფვის ქების ობიექტის სახელმწიფო-სამოღვაწეო თუ პიროვნულ თვისებათა გამოვლენას, რისთვისაც მხატვრული გამოსახვის საშუალებათა შორის ყველაზე უფრო მოხერხებული ეპითეტია.

„თამარიანი“ თამარ მეფის ხოტბაა, მისი ქება-დიდება, სასახლის კარის მგოსნის ნახელავი. შეიძლება თავად სახოტბო ჟანრი არ მოგვწონდეს, მაგრამ მეხოტბის კრიტიკა ამ ჟანრისთვის სპეციფიკური მხატვრული ხერხის გამოყენების გამო ჟანრის სპეციფიკის გაუთვალისწინებლობაა.

ჩახრუხაძე, როგორც მეხოტბე, თამარის პიროვნებისა და მის დიდებულ საქმეთა მკობარი, სახელსა და პატივს იმსახურებს.

ბ) რუსთველის რითმა

რუსთველმა რითმის უდიდესი და უმდიდრესი საგანძური დაგვიტოვა. „ვეფხისტყაოსნის“ 1966 წლის გამოცემაში 1598 ბოლორიტმა და 200-მდე შიდარიტმა და თავრიტმაა. ამასთან, რუსთველი თვისებრივად ახალ რითმას ქმნის.

როგორც ვიცით, რითმის ძირითადი მსაზღვრელი ფონიკაა და „ვეფხისტყაოსნის“, ისე როგორც, საზოგადოდ, კლასიკური ხანის ქართული პოეზიის რითმა, ბგერათა მაქსიმალური თანხმობით ხასიათდება. მაღალ შაირში აუცილებელია ორმარცვლიანი კადენციების იდენტურობა, ხოლო დაბალ შაირში – სამმარცვლიანი კადენციებისა. ამ საეალდეულო კანონიდან პოემის 49 ბოლორიტმა და 77 შიდარიტმა უხვევს (შიდარიტებში არაიდენტურობის სიმრავლე იმის შედეგია, რომ პოეტის შიდარიტები ნებისმიერია და არა მუდმივი, სავალდეულო).

არაიდენტური რითმების გარკვეული რაოდენობა პოემის ტექსტის დაუდგენლობის შედეგია. რითმათა არაიდენტურობა სხვადასხვაგვარია და ყოველთვის არაკეთილხმოვანებად არ შეიძლება მივიჩნიოთ. ასეთია, მაგალითად, რითმის კადენციაში თანხმოვანთა მეტნაკლებობა: მხმეჭელსა-მეჭველსა-მბეჭველსა-მოსახვეჭელსა. ანდა მსგავს თანხმოვანთა მონაცვლეობა: ძნელია-ხელია-მრთელია-მტერია. ამგვარი კეთილხმოვანი ასონანსები პოემაში ხშირია. ზოგჯერ ხმოვანთა სხვადასხვაობაც მოსათმენია: ბუნებაზიარსა-მხნე არსა-სიძუნწე არსა-მისებრი არსა (1109). მხოლოდ რამდენიმეჯერ გვხვდება რითმის იდენტურობის მკვეთრი დარღვევა (იხ. „რითმის კლასიფიკაცია“).

რუსთველის რითმის მაღალი მუსიკალურობის მაჩვენებელია ის გარემოება, რომ „გამოყენებულ თანხმოვანთა დიდი უმრავლესობა – 8304 – მუღერი ან სონორია“, ხოლო მცირე ნაწილი – 3257 – სპირანტი და ყრუ (129, 77). ამასთან, რითმაში არ გვაქვს, „თანხმოვანთა ისეთი თავმოყრა, როგორც სხვა სეგმენტებშია“ (129, 76). ხშირად სამმარცვლიანი რითმის კადენციაში სამ ხმოვანთან ორი თანხმოვანია: ატლასისა-ფასისა-ხასისა-ხალასისა.

რითმის ფონიკისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სარიტმო კადენციების მრავალფეროვნებას, რაც რითმის ლექსიკურ სიმდიდრეზე მიგვანიშნებს. გიორგი წერეთელმა გამოიკვლია, რომ რუსთველი გაცილებით უფრო ნაკლებად იმეორებს რითმის კადენციებს, ვიდრე დანტე (129, 85).

ისიც საყურადღებოა, რომ ყოველი ახალი სტროფი პოემაში ახალი რითმით იწყება. რითმის ერთი და იგივე კადენცია მხოლოდ ორჯერ გადადის სტროფიდან სტროფში (287-288-ე და 322-323-ე სტროფები).

რითმის იდენტურობა უმაღლეს ხარისხს ომონიმურ რითმებში აღწევს, რომელთა რიცხვი პოემაში 62-ია, ამათგან 11 ოთხჯერადია, 3 – სამჯერადი, დანარჩენი – ორჯერადი. ჩვეულებრივ, ორჯერადი და სამჯერადი ომონიმური რითმები სათვალავში არ შეაქვთ, რაც მართებული არ არის. მაგალითად, რითმებში: დანასა-დანასა-ანასა-დანასა. ან: დავუზიდენით-კიდ ენით-დავერიდენით-კი დენით, არ შეიძლება დაიკარგოს ომონიმები: დანასა და კიდენით.

ომონიმური რითმები პოემის სხვადასხვა ადგილებშია განლაგებული. მხოლოდ ერთგან, „თამარიანის“ კვალობაზე, ორი ომონიმური რითმა ერთმანეთის გვერდიგვერდ არის მოთავსებული: უშენოსა და არიდენო.

დამაჯერებელი არ არის მტკიცება, თითქოს ომონიმური ბოლო-რითმა ქართულში XVI-XVII საუკუნეების მოვლენა იყოს (3); „თამარიანის“ შიდა რითმების ომონიმურობა აშკარაა, ხოლო სტრიქონთა ბოლოებში იქნება მოთავსებული თუ შიგნით, ომონიმური რითმა ომონიმურია.

თუ ბოლო რითმაზე მიდგება საქმე, არსენ იყალთოელის „ეპიტაფია დავით აღმაშენებლისა“ ტიპიურ ომონიმურ ბოლო რითმას შეიცავს (დამესხნეს-დამესხნეს). უმართებულოა აზრი ორჯერადი და სამჯერადი ომონიმური რითმების ნაკლულად მიჩნევისა. რითმისთვის ორი ნევრის შეწყობაც საკმარისია.

ჩახრუხადისა და რუსთველის ომონიმურ ბოლო რითმიან სტროფთა ერთიანად ნაყალბევად მიჩნევაც უმართებულოა.

ჩახრუხადის ომონიმური რითმიან სტროფთა ავთენტურობა, როგორც უკვე ვაჩვენე, უეჭველია. ასევე უეჭველია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ყველა ომონიმური რითმა რუსთველისეულია.

არგუმენტად არ გამოდგება ის ფაქტი, რომ ომონიმური რითმიან სტროფებში ავტორი ზოგჯერ იმას უბრუნდება, რაზედაც წინა სტროფში ჰქონდა საუბარი. ეს რუსთველის პოეტიკური ხერხია. მაგალითად, 912-ე სტროფში ნათქვამია, რომ ტარიელმა ვეფხი მოკლა. მომდევნო სტროფში კი ვკითხულობთ: „გავგულისდი, მოვიქნივე, ვკარ მინასა, დავანყვიდე“. რალა საჭირო იყო?! ე.ი. ეს სტროფი ყალბია? ისევე როგორც ნაყალბევია – „ნავგრძელდი და ნავე გრძელად“?

„ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონებში ხშირია ზმნისწინის რითმაში განმეორება, მაგალითად, „ვინ არ დამქოლოს, ვინ არ და (585). ანალოგიური რამ ომონიმურ რითმებშიც გვხვდება: „მასთანავე დაება, და“. ეს ხერხები „ვეფხისტყაოსნიდან“ შემდეგ დროინდელ პოეზიაშიც გადავიდა. გაუმართლებელია მისი მიჩნევა რითმის შექმნის წარუმატებელ ცდად (3).

შეიძლება პოემის ტექსტის საბოლოო დაუდგენლობის გამო რუსთველის ზოგიერთი ომონიმური რითმაც საეჭვო იყოს, მაგრამ საერთოდ ომონიმური რითმები „ვეფხისტყაოსნის“ მშვენიერაა და იგი საფუძვლიან კვლევას საჭიროებს.

ტავტოლოგიური რითმა, როგორც ასეთი, გააზრებული პოეტური ხერხის სახით „ვეფხისტყაოსანში“ არ გვაქვს, მაშინ როცა იგი გვხვდება ხალხურ პოეზიაშიც და „თამარიანშიც“. მე-19 სტროფის მიქია-მიქია და ორიოდ სხვა შემთხვევა, რაც განხილული აქვს რიმა ფორცხალაშვილს („ტავტოლოგიური რითმის შესახებ „ვეფხისტყაოსანში“), ან ტექსტის

დაუდგენლობის შედეგია, ან გაგებულ უნდა იქნას არა ტავტოლოგიურ რითმად, არამედ ტავტოლოგიად რითმაში.

პოემაში საკმაოდ ხშირია ოთხ და ხუთმარცვლიანი რითმები (მათ შორის ომონიმები). ამასთან, იმ ტიპის ასონანსები, როგორც ორ და სამმარცვლიან რითმებშია, დიდრაოდენობით გვხვდება მაღალი შაირის ოთხმარცვლიან და დაბალი შაირის ხუთმარცვლიან კადენციებში. ზოგიერთი ოთხჯერადიც კია, მაგალითად, ოთხმარცვლიანი: გააცხადებს-არ დაჰბადებს-გააკვლადებს-არ აზადებს, ხუთმარცვლიანი: არ-ნაცქაფავი-არს ნასწრაფავი-გასახაფავი-ნაალაფავი.

გავრცელებული შეხედულებით, პოემაში მხოლოდ ორ- და სამმარცვლიანი რითმებია. ზოგჯერ ოთხმარცვლიან და ხუთმარცვლიან ომონიმებსაც „ქორეულად“ და „დაქტილურად“ მიიჩნევენ (26, 144, 146, 176), რაც მართებული არ არის.

გიორგი წერეთელი და ივანე იმნაიშვილი ომონიმურ რითმებს თავიანთი სიგრძის ფარგლებში სტოვებენ.

არ შეიძლება უყურადღებოდ დავტოვოთ ორჯერადი და სამჯერადი ოთხ-ხუთმარცვლიანი რითმებიც, მაგალითად: სამლერელად-სათრეველად-ნათელად-გრძელად, დალურჯებითა-ქაჯებითა-არ აჯებითა-დარაჯებითა, ან გაახსნევიან-დაათვლევინა-გაანევიან-მე ვინა (1079).

დაბალი შაირის რამდენიმე სტროფში ექვსმარცვლიანი რითმაც გვხვდება, ზოგჯერ – ორჯერადი: გგონია-საგმირონია-სახარაჯონია-არ დასათმონია (380). მთისა და გორისა-შავარდნისა და ქორისა-გზისა შორისა-თამაშობისა ორისა (480). ზოგჯერ ოთხჯერადიც: გმირსა სამსალებისა-შექმნა სამ სალებისა-დაჩენა სამსალებისა-გასამსალებისა (1026). ამ რითმას გიორგი წერეთელი ხუთმარცვლიანად მიიჩნევს. მისი აზრით, საერთოდ ექვსმარცვლიანი რითმა ქართულ პოეზიაში არ არსებობს (129, 62).

ეს რითმა რომ რუსთველისთვის ექვსმარცვლიანია, იქიდან ჩანს, რომ პირველ სამ ცალში „სამსალებისას“ ურთავს წინა სიტყვის ნაწილს ა-ს, რათა ბოლოს „გასამსალებისას“ შეუნყოს.

ექვსმარცვლიანი რითმები გვხვდება „დავითიანში“: აგონიარეო – აღონიარეო („ჯვარობას სათქმელი“), გალაკტიონის პოეზიაში: ჩააკარაბაკა-ამალაპარაკა და სხვ.

საზოგადოდ, რუსთველის რიტმული მეტყველება რითმათა მრავალმარცვლიანობისკენ არის მიმართული. ავტორი ანგარიშს

არ უნევს იმას, რომ დაბალი შაირის რითმებს არ უნდა ჰქონდეს ოთხმარცვლიანი თანხმობა, მაღალი შაირისას – სამმარცვლიანი, კენტმარცვლიან მუხლებში კენტმარცვლიანი რითმები უნდა იყოს, ლუნმარცვლიანში – ლუნმარცვლიანი. 616-ე და 765-ე სტროფებში, რომლებიც დაბალრუსთველურითაა დაწერილი, აშკარად გამოკვეთილია ოთხმარცვლიანი ბგერითი თანხმობა – აჯარისა: ცხენ-აბჯარისა-სპათა ჯარისა-ეაჯა რისა-დამსაჯარისა. აშავითა: ბედითა შავითა-გამქუშავითა-მე მამა ვითა-დავაშავითა. ანალოგიური ვითარებაა მე-2 სტროფში: ყოვლისა ტანისა-სატანისა-გასატანისა-ნასატანისა. ეს რითმები რომ ოთხმარცვლიანია, ეჭვს არ იწვევს, ისევე როგორც საექვო არ არის 1166-ე და 1412-ე მაღალი შაირის სტროფებში სამმარცვლიანი აქანი და იერად: დოსტაქანი-ჭიქანი-მაქანი-ვირსა რქანი; მაგიერად-გულხმხიერად-ნებიერად-ჟამიერად. ამავე კატეგორიისაა დაბალი შაირის ზემოთ მოტანილი ექვსმარცვლიანი რითმები. აშკარაა, რუსთველი არ კმაყოფილდება ლექსში რითმისთვის მოზომილი ადგილით და მუსიკალური უნივერსალობის მისაღწევად არ ერიდება ამ მიჯნის გადალახვას. ეს რითმები, როგორც ვთქვი, ჭარბი რითმებია.

სხვა საკითხია, ზემოთ მოტანილი რითმები ავტორს მიაჩნდა თუ არა ოთხ-ხუთმარცვლიან ან ჭარბ რითმებად. ვფიქრობ, 583-ე სტროფში რითმის წყვილი: არ აჯებითა-დარაჯებითა მისი აზრითაც, ხუთმარცვლიანი იქნებოდა*. ნაწილი, ალბათ, შემთხვევით კალამს მოდებული ევფონიური თანხმობაა. მაგრამ, ასეა თუ ისე, მკითხველისთვის და, მით უმეტეს, დღევანდელი მკითხველისთვის ისინი ნამდვილი რითმებია და რუსთველის რითმათა საგანძური კიდევ უფრო მდიდრდება.

ადგილმდებარეობის მიხედვით, „ვეფხისტყაოსანში“, ცხადია, ძირითადი ბოლორიითმაა, მაგრამ, როგორც საგანგებო კვლევის შედეგად იქნა დადგენილი, საკმაოდ ბევრია შიდარიითმების რაოდენობა (139, 3-40).

„ვეფხისტყაოსნის“ შიდარიითმები არ არის მუდმივი და სავალდებულო, როგორც ეს „თამარიანში“, მათთვის უპრიანია ამგვარი კვალიფიკაცია: ნებისმიერი და უნებლიე. ნებისმიერი შიდარიითმებიდან აღსანიშნავია ცეზურული, წინაცეზურული, უკანაცეზურული, შუა რითმები და კიბური რითმები, აგრეთვე, თავრითმა (იხ. „რიითმის კლასიფიკაცია“).

* ეს რითმა აკაკი განერელიას აზრით „დაქტილურია“ (25, 175).

ზოგჯერ შიდარიტმები სტროფში თითქმის ყველა სარიტმო ადგილს იჭერს და ბოლორიტმებთან შეერთებული მთლიანად ავსებს მუხლის ეფფონიას:

ინადირეს, შემოიქცეს მხიარულნი, მინდორს რულნი,
შეიტანნეს დიდებულნი თავადნი და სპანი სრულნი;
დაჯდა, დახედეს მოკაზმულნი საჯდომნი და სრანი სრულნი.

საფუძველს მოკლებულია მოსაზრება, რუსთველური შიდარიტმები არ არის ჩახრუხადის შიდარიტმებივით მუდმივი და აუცილებელი, ამდენად შიდარიტმებად არ ჩაითვლებიან (139, 112-119). როგორც ვნახეთ, საილუსტრაციოდ მოტანილი შიდარიტმები უკლებლივ ყველა ტიპიური რიტმებია. მართალია, ისინი პოემაში დროდადრო გვხვდებიან და ამ გამეორებებს არა აქვს კანონზომიერი ხასიათი, მაგრამ განავერლიბრის რიტმები (მაგალითად, გალაკტიონ ტაბიძის „ჯონ რიდი“), რომლებიც კიდევ უფრო იშვიათია და მხოლოდ აქა-იქ თუ გამოჩნდება, რიტმებად არ უნდა მივიჩნიოთ?

სხვა არის პოემის უნებლიე შიდარიტმები, რომლებიც რიტმისა და ალიტერაცია-ასონანსის საზღვარზეა: „აზნად ანად აღარა მცალს, თავი ჩემი მეგონების“, ანდა: „ძალად ლომსა, თვალად მზესა, ტანად ვჰგავდი ედემს ზრდილსა“. ამ მაგალითებში დაცული არ არის რიტმის აუცილებელი პირობა, რომ სარიტმო ერთეულები სტრიქონის ბოლოს ან ცეზურასთან იყოს. ისინი მართლაც რომ შემთხვევითია.

აგებულების მიხედვით, რუსთველს აქვს როგორც შედგენილი, ისე შეთავსებული რიტმები. მათი რიცხვი 200-ზე მეტია. შედგენილ რიტმათა აგების ხერხები მრავალგვარია. ჩვეულებრივად, რიტმის ცალები ორ-სიტყვიანია: მოეფინების-მოგენყინების-ვინ ების-გაედიანების. გვხვდება სამსიტყვიანებიც (283). იმდენად დამახასიათებელია შედგენილი რიტმა პოეტისათვის, რომ სტროფში ზოგჯერ რიტმის ოთხივე წევრი შედგენილია. ხშირად სარიტმო სიტყვა შეესებულება წინა სიტყვის ბოლო მარცვლით, ზოგჯერ მხოლოდ ბოლო ხმოვნით: მე რა-ვერა-მზერა-სიძუნწე რა (1405), ან ბოლო თანხმოვნით: ცხენი-ეგეც ხენი-გაკვიცხენი-სახედრობა-სიფიცხენი (650).

ადრე მოტანილ სტროფში (724) ჩემი ყურადღება მიიქცია რიტმამ: სპანი სრულნი-სრანი სრულნი. იგი შედგენილი რიტმის ნაირსახეობაა, ერთი შეხედვით, რედიფიან რიტმას ჰგავს, მაგრამ სრულნი-სრულნი ომონიმი არის და არა ტავტოლოგია. პირველი სრულნი უნდა გა-

ვიგოთ, როგორც სრულად, მთლიანად (სპანი სრულნი), მეორე კი – დასრულებულად, დამთავრებულად (სრანი სრულნი). მას შეიძლება პირობით ორმაგი რითმა დავარქვათ.

შედგენილი რითმის მისაღებად რუსთველი იყენებს შორისდებულ ვა-ს, რომელიც არ დაირთავს ნახევარხმოვან ა-ს (ვაჟ). ასევე გაუმართლებელია ა-ის დართვა სტრიქონთა შიგნით მოქცეული შორისდებულებისათვის: „ვაჟ კარგი თავი უბრო“ (765), რაც პოემის 1966 და 1988 წლების გამოცემებში გვხვდება (139, 64-69).

შედგენილი რითმების კატეგორიაში უნდა შევიდეს რითმის ბოლოში არს სიტყვის შემოკლებული ნაწილის ა-ს დართვა: მიენურა-ჰმურა-დააპკურა-დასტურ-ა (57, 76).

რუსთველოლოგიაში იმ გარემოებასაც მიექცა ყურადღება, რომ ზმნისწინიანი ზმნის ხაზგასასმელად ეს ზმნისწინი რითმაში მეორდება (ილია აბულაძე). ხან სართიმო სიტყვის თავშია: „მაგრა ნაცვალსა პატიუსა მოგცემსო ზენა, მი, ცისა“: მტკიცისა-ფიცისა-მი ცისა-უიცისა, ხან ბოლოში: „დავარ თქვა: მქმნელი ამისი ვინ არ დამქოლოს, ვინ არ და“: დაუჩინარდა-ვინ არ და-გასანყინარდა-გასისხლმდინარდა. საგულისხმოა, რომ ეს ოპერაცია მხოლოდ და მხოლოდ რითმაში ხდება და არა სტრიქონის სხვა ადგილას (112, 154-157; 57, 80)*.

ერთმა გარემოებამაც მიიქცია ჩემი ყურადღება: შედგენილი რითმის ნაწილად არაერთგზისაა გამოყენებული სიტყვა რვა: თუ რვა, მე რვა და სამი შემთხვევიდან ორჯერ სტრიქონი რვასიტყვიანია: „ნავი წინა მომეგება, არა ვიცი შვიდი თუ რვა“ (617), „ყმამან ჰკადრა: სიახლითა შევრთე ჭირი შვიდსა მე რვა“ (709). ისიც საგულისხმოა, რომ სამივეგან რვას წინ უძღვის სიტყვა შვიდი („შვიდი თუ რვა, შვიდსა მე რვა“) და არც ერთხელ სტრიქონი შვიდსიტყვიანი არ არის, ხოლო როცა ერთი სტრიქონი თავდება სართიმო სიტყვით შვიდსა, იგი შვიდსიტყვიანია: „რისხვით მობრუნდა ბორბალი ჩვენ ზედა ცისა შვიდისა“ (1309). რითმაში გატანილ სიტყვას სხვა ძალა აქვს. იგი ავტორს სიმეტრიისკენ უბიძგებს.

პოემაში ხშირია შეთავსებული რითმები: რგულია-ორგულია-სავარგულია-დაკარგულია. ივანე იმნაიშვილის დაკვირვებით შე-

* ივანე იმნაიშვილის დაკვირვებით, ერთ შემთხვევაში ზმნისწინი სტრიქონის შიგნითაა მოქცეული (957, 80).

თავსებული ცალი (ამ შემთხვევაში რგულია) ოთხჯერადი რითმის თავშია (57, 91). დაბოლოების მიხედვით, რუსთველის რითმათა აბსოლუტური უმრავლესობა ღია ხმოვანზეა გათავებული. ღია და დახურული რითმების ურთიერთმეფარდება ასეთია: ღია – 78%, დახურული – 22%.

ძირითადად ეს გამოწვეულია სარიტმო კადენციებში თანხმოვანთა სიმცირით.

ღია რითმების დიდი ნაწილი ბრუნვის ნიშნის გავრცობილ ფორმებზე მოდის: ძლიერთა-მონაბერიოთა-ფერთა-მიერთა; ტკბილისა-ბაგე-კბილისა-მონყობილისა-ლბილისა. მავრცობი -ა საერთოდ ძალზე ხშირია პოემაში და განსაკუთრებით რითმებში. ამას ხელს უწყობს მსაზღვრელ-საზღვრულთა შებრუნებული წყობაც.

ღია რითმების რიცხვს ზრდის შედგენილშემასმენლიანი ფორმები: ნელია-ძნელია-მქმნელია-მწველია და პროსოდიული -ო: მთვარეო-ბარეო-გარეო-მოუბნარეო.

რითმის ერთ-ერთი მთავარი ღირსებაა მორფოლოგიურ ფორმათა მრავალფეროვნება. რუსთველის რითმის მორფოლოგია საგანგებოდ შეისწავლა ივანე იმნაიშვილმა. ვრცელი საილუსტრაციო მასალით წარმოადგინა მეტყველების ნაწილთა გარიტმვა: ზმნა – ზმნასთან, არსებითი სახელი – არსებითთან, ზედსართავი ზედსართავთან, მიმღეობა – მიმღეობასთან, სანყისი – სანყისთან. ყურადღება გაამახვილა რითმაში სახელისა და ზმნის შეხვედრაზე (57, 15-71).

როგორც „თამარიანის“ რითმის ანალიზმა გვიჩვენა, პოემაში ზმნური რითმები (განსაკუთრებით ზმნური ბოლორითმები) იშვიათია. ზმნური რითმების ასე უცბად შემოტანა რუსთველის დამსახურებაა. „რუსთველი უმთავრესად ზმნებით მოაზროვნე პოეტია, რაც განსაკუთრებით მკვეთრად უსვამს ხაზს მისი შემოქმედებისა და აზროვნების ქართულ ნიადაგს“ (57, 48).

ზმნურ რითმებზე საუბრის დროს არ უნდა დავივიწყოთ არსენ იყალთოელის „ეპიტაფია დავით აღმაშენებლისა“, რომლის ოთხჯერადი რითმის ყველა წევრი ზმნაა. ამ მხრივ „ეპიტაფია“ ერთგვარი ნიადაგის მომზადებაა „ვეფხისტყაოსნისათვის“.

რუსთველი საგანგებოდ ცდილობს, რითმა ზმნებით დატვირთოს. გავრცელებული აზრი ზმნური რითმების დაბალი ღირსების შესახებ ქართული ვერსიფიკაციის მიმართ უსაფუძვლოა. ამის დასტურად 52-ე სტროფის ოთხზმნიანი რითმაც გამოდგება: მოისმინებდა-

მოიხსენებდა-მოილხინებდა-თინათინებდა და, საერთოდაც, რუსთველის ზმნურ რითმათა მთელი კომპლექსები. რუსთველის ზმნური რითმები საგანთა მოქმედების გამომხატველია და მნიშვნელოვან როლს ასრულებს პოემის სიუჟეტის განვითარებაში.

ამგვარი რითმები მეტყველების ბუნებრიობას უწყობს ხელს. თექვსმეტმარცვლიანი სტრიქონი ხშირად ერთი წინადადებაა, ხოლო ზმნა წინადადების ბოლოში იგივე შემასმენელია, რაც კარგად შეესაბამება ქართული სინტაქსის მოთხოვნას. ნათქვამის საილუსტრაციოდ ვნახოთ კონტექსტში ზემოთ მოტანილი რითმის პირველი ნევი: „ამა მამისა სნავლასა ქალი ბრძნად მოისმინებდა“, ანდა 193-ე სტროფის პირველი ორი სტრიქონის სარიტმო წყვილი:

ყოვლი არსნი ცათ ქვეშეთში ერთობ სრულად მომივლიან,
მაგრა საქმე მის კაცისა ვერასადა შემიგინან.

გაცილებით უფრო ეფექტურია არაერთგვაროვანი რითმა, განსაკუთრებით სახელისა და ზმნის გარიტმვა.

თავისი წიგნის ქვეთაეში „სახელისა და ზმნის გარიტმვის ენობრივი საშუალებები“ ივანე იმნაიშვილს მოტანილი აქვს ზმნასთან შერითმული სახელი ყველა ბრუნვაში (57, 32-50), მაგალითად: ოცია-დაუხოცია, სიტყვანაზმა-მოეკაზმა, კიდესა-ვლიდესა და სხვ.

რუსთველის შემდეგ სახელისა და ზმნის გარიტმვა ფართოდ დამკვიდრდა ქართულ პოეზიაში. იგი განსაკუთრებულ ეფექტს ქმნის, რადგან ერთმანეთს ხვდება საგანი და საგნის მოქმედების აღმნიშვნელი სიტყვა.

თანამედროვე პოეზიაში სახელისა და ზმნის შერითმვა რომ პრესტიჟულ ხერხად ითვლება, ეს ტრადიცია რუსთველიდან მოდის.

ეფექტურობას მოკლებული არ არის რითმაში მეტყველების სხვა, ურთიერთგანსხვავებულ ნაწილთა შეხვედრაც, კერძოდ, არსებითი და ზედსართავი სახელებისა, რომლის ნიმუშები პოემაში არც თუ იშვიათია: პირი-სიტყვა-ხშირი, ბალი-ლალი, დიდისა-ხიდისა და სხვ. ამავარიგისაა არსებითისა და მიმღეობის გარიტმვა: ქმარი-შენაქმარი და სხვ. ირიტმება არსებითი და რიცხვითი სახელებიც: გორსა-ორსა.

საერთოდ, არაერთგვაროვანი რითმა „ვეფხისტყაოსანში“ ძალზე გავრცელებულია და პოემის აზრობრივ მრავალფეროვნებას უწყობს ხელს.

ზედსართავი სახელებისა და მიმღეობების სიხშირე შიდარი თემებშიც იჩინს თავს, რაც ძირითადად იმით არის გაპირობებული, რომ პოეტი ხშირად სტრიქონის პირველ ნახევარში წარმოდგენილი კონკრეტულ-საგნობრივი შინაარსის გაშლა-განვითარებასა და განმარტებას მეორე ნახევარში იძლევა, სადაც მას რითმა ელოდება. ამის დასტურად „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი სტრიქონიც გამოდგება: „რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერთა“. იქმნება მსაზღვრელ-საზღვრულთა ურთიერთობა: „ანაზღად მოყმე გამოჩნდა, კუშტი, პირ-გამქუშავია“, „მათ თვალთა ცრემლი სდიოდეს, მინდორთა მოსალამენი“, „ატირდა მალლად ცრემლითა, ზღვათაცა შესართავითა“. ზოგჯერ მსაზღვრელ-საზღვრული მთლიანად სტრიქონის მეორე ნახევარშია: „არ უთქმელობა არ ვარგა, არ პირუტყვი ვარ, მჩმუნავი“ და სხვ. ასევეა შიდარი თემებშიც, რომლებიც ძირითადად უკანაცხურულია: „მეფე მეჯღა, გაეგება, ყმასა მუნით მომავალსა“ (139, 12).

ამ მაგალითებში მსაზღვრელ-საზღვრულის შებრუნებული წყობა გვაქვს, ჯერ საზღვრულია, შემდეგ მსაზღვრელი. მსაზღვრელის ბოლოში გადატანა (და ეს სტრიქონის ბოლოა!) იწვევს სწორედ რითმაში ზედსართავი სახელებისა და მიმღეობების სიმრავლეს.

ზედსართავი სახელები ხშირად სუფიქსიანია.

სუფიქსური რითმების რიცხვი პოემაში 140-ზე მეტია. ამათგან ზოგი ოთხჯერადია, ზოგიც სამჯერადი და ორჯერადი.

-იან და -ურ სუფიქსები, რომლებიც ხშირია „ვეფხისტყაოსნის“ ენაში, ივანე იმნაიშვილის აზრით, ძველქართულში იშვიათი იყო, დღეს კი ძირითადად სწორედ ისინია გამოყენებული ზედსართავი სახელების სანარმოებლად (57, 56).

გიორგი წერეთელი მიუთითებს, რომ გრამატიკული რითმები ფართოდ იყო გავრცელებული რუსთველის დროის მსოფლიო პოეზიაში და, მასთან შედარებით, იგი „ვეფხისტყაოსანში“ მცირეა (129, 81, 82).

მაგრამ რუსთველის რითმის ლექსიკა ფაქტობრივად შესწავლილი არ არის. რადგან რითმად კლასიკური იყო მიჩნეული, კლასიკულების ინდექსებს ადგენდნენ. ამის მიხედვით კონსტანტინე ჭიჭინაძემ და გიორგი წერეთელმა ერთმანეთს შეუდარეს რუსთველისა და დანტეს რითმები. კონსტანტინე ჭიჭინაძე აღნიშნავს, რომ „ღვთაებრივი კომედიის“ სარიტმო ერთეულები „ვეფხისტყაოსანზე“ სამჯერ მეტია.

ამის მიუხედავად, რითმათა (იგულისხმება სარიტმო კლაუზულათა) რაოდენობა ორივე პოემაში დაახლოებით თანაბარია (93, 318) გიორგი წერეთელი, რომელმაც „ვეფხისტყაოსნის“ რითმის კლაუზულებთან ერთად სარიტმო სიტყვათა საძიებელიც შეადგინა, იმაზედაც მიუთითებს, რომ „დანტესაგან განსხვავებით რუსთველი იშვიათად ხმარობს ერთსა და იმავე სიტყვას რითმისათვის“ (129, 85).

ყოველივე ეს მაინც ზოგადი მინიშნებებია. პოეტის რითმათა ლექსიკურ სიმდიდრეზე საფუძვლიანი მსჯელობა მხოლოდ მას შემდეგ შეიძლება, როცა სარიტმო ერთეულები ლექსიკურ ერთეულებზე იქნება დაყვანილი.

ბუნებრივია, ეს აბრკოლებს რუსთველის რითმის სემანტიკის შესწავლასაც. ამ საკითხზე საუბარი სრული ვერ იქნება. მხოლოდ ზოგიერთ გარემოებაზე გავამახვილებ ყურადღებას.

პოემის რითმათა მწკრივებში ხშირია სემანტიკურად გამორჩეული სიტყვები, რომლებიც უმაღვე ხვდება ყურს. კონსტანტინე ჭიჭინაძე ოცამდე ასეთ სიტყვას ჩამოთვლის. დავაკვირდეთ ზოგიერთს: თანაშეესწოროსა-მოეშოროსა-მოაშოროსა-იქედგოროსა. ამ სარიტმო სიტყვებიდან უჩვეულოა მეოთხის სემანტიკა. დავაკვირდეთ კონტექსტებში: „მათად საჭვრეტლად მჭვრეტელმან, ხამს, თავი იქედგოროსა“. ანალოგიურია უცხენმალეს: მიითვალეს-იფერმკრთალეს-ანაცვალეს-უცხენმალეს (ვისაც უსწრაფესი ცხენი ჰყავსო), გასანყინარდა-გასისხლმდინარდა: სისხლის მდინარედ გადაიქცა, იანაზდენითა – სიტყვიდან ანაზდად და სხვ.

„რუსთველისათვის რითმა შემოქმედების უძლიერესი სტიმულია, – წერს კონსტანტინე ჭიჭინაძე, – ბგერათა შეხამების დაჟინებული ძიების დროს ის იგონებს სიტყვის სემანტიკის... უფაქიზეს ნიმუშებს“. სანიმუშოდ მოაქვს 453-ე სტროფის რითმა: მე არა-ე არა-ე არა-გააზე არა („ბუქმან ხმა გააზე არა“), ესე იგი ბუქმან ხმას აუწიო...

კონსტანტინე ჭიჭინაძის მიერ ჩამოთვლილ „უჩვეულოდ წარმოებულ სარიტმო სიტყვებს“ კიდევ არაერთი შეიძლება დაემატოს: უდილადოსა, გაუუმეცარდა, გაიმამაცურნა და სხვ.

აღსანიშნავია წმინდა რუსთველური კონსტრუქციები, სახელთა გაზმნავება, რომლებიც სწორედ რითმაში იჩენს თავს: ენა ენდა, მინა მინდა, ვარდი ვარდა, აჯა გიაჯია, დარობს დარულად, აგრეთვე, დისაგან წარმოებული დესი („დისაგანმცა უფრო დესი“), იისგან წარმოებული იე („იგი ვარდობდეს, შენ იე“).

სიტყვათქმნადობანი ადგილობრივი ნეოლოგიზმებია. ნეოლოგიზმებია უცხო სიტყვებიც, რომლებიც ეგზოტიკურ რითმას ქმნიან. ასეთია სარატანი: „ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა სარატანისა“. სარატანი არაბული სიტყვაა და ქართულად კირჩხიბს ნიშნავს.

ჩემი ყურადღება იმ გარემოებამ მიიქცია, რომ სემანტიკურად გამორჩეული სიტყვები, ისევე როგორც ზემოთ მოტანილი ზმნის-ნიშების განმეორება (ამაყი, ნა) და არს ზმნის ნაშთი (იეფადა) თითქმის ყოველთვის მეოთხე სტრიქონშია, ოთხჯერადი რითმის ბოლოს, რაც გარკვეული კანონზომიერების შედეგია: „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფთა შინაარსი ისეა აგებული, რომ უმეტესწილად, პირველი სამი სტრიქონი თხრობაა, ჩვენება, მეოთხე – შეჯამება, დასკვნა, რომელიც ხან აფორიზმის სახითაა წარმოდგენილი, ხან კი – ტროპული მეტყველების სახით (მეტაფორა, შედარება, ჰიპერბოლა). სანიმუშოდ – მეტაფორები სტროფების ბოლოს: „ქალი ტირს და ცრემლთა აფრქვევს, ჰხრის ყორნისა ბოლო ფრთათა“, „სახლსამყოფი არა ჰმართებს, ცამცა გაიდარბაზესა“, „ვარდისა ბალსა უჩრდილობს ჩრდილი წამწამთა ქობისა“ და მრავალი სხვა.

ყველა ზემოთ მოტანილი მეტაფორა რითმაშია გასული და რადგან მეტაფორა სემანტიკურად განსაკუთრებული შეფერილობის სიტყვაა, რითმის სემანტიკაც საინტერესო და მიმზიდველი ხდება.

როგორც ამ მიმოხილვიდან ჩანს, რუსთველს რითმის მიმართ განსაკუთრებით გამორჩეული დამოკიდებულება აქვს. იგი რითმას არ უყურებს როგორც რიგით ვერსიფიკაციულ კომპონენტს. რითმას პოემაში ისეთივე მუსიკალური ფუნქცია აკისრია, როგორც ალიტერაცია-ასონანსს, მაგრამ, მისგან განსხვავებით, მეტი კანონზომიერებით ხასიათდება. ბგერითი ორგანიზაციის მთელი სიმძიმე არსებითად მასზეა გადატანილი.

რუსთველის რითმას დიდი კომპოზიციური დატვირთვა აქვს. სალექსო მუხლებს, სტრიქონებს ერთმანეთთან აკავშირებს, სტროფის აზრობრივ კონდენსირებას ახდენს. მის ბოლო სტრიქონს მეტ ემზხსა და სილამაზეს აძლევს. ამავე დროს, სარიტმო სიტყვები ბუნებრივად ზის სტრიქონთა აზრობრივ ჩარჩოებში, რითმის გულისთვის შინაარსი არ ზიანდება.

„ვეფხისტყაოსანში“ რითმა სტრიქონის ესთეტიკური ღერძია, მისი მხატვრული კადანსირება. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იგი მონანილეობას იღებს პოეტური სახის შექმნაში. ყველაზე მეტად სწო-

რედ რითმაში ამჟღავნებს რუსთველი თავის მაღალ ვერსიფიკაციულ ხელოვნებას.

ქრონოლოგიურად რუსთველის რითმა ძველი რითმაა, რომელიც ძირითადად გრამატიკული იყო. მსოფლიო პოეტიკის მასშტაბით რითმის სფეროში გარდატეხა XIX საუკუნის ბოლოდან იწყება. რუსთველის რითმა კი ვერ თავსდება ძველი პოეტიკის ფარგლებში. იგი ხშირად ძირისეულია და მეტაფორული მეტყველებით ხასიათდება.

მართალია, რითმის პარამეტრებიდან რუსთველი ყველაზე უფრო მეტად კლასიკური იდენტური რითმის ერთგულია, მაგრამ პოეტის შიდა რითმებში, ალბათ, გაუცნობიერებელი სახით თავს იჩენს არა თუ თანხმობანთა, ხმობანთა მონაცვლეობაც (კონსონანსი): „ვაკარგი თავი უებრო, დავკარგე, დავაშავეთა“, „საომარად ატეხილი ვიყავ მათად გამტეხელად“ (445), „სხვანი კარნი გამოარნეს“ და სხვ. ამით რუსთველი თავის დროს უსწრებს. ახალი რითმის სფეროში შედის ასონანსის ნაირსახეობა – ბგერათა გადასმა (მეტათეზისი): მზესა-ასპარეზსა (334), რაც ხშირია პოეტის შიდა რითმებში.

მაგრამ მთავარი მაინც, რითაც რუსთველი არღვევს ძველი პოეტიკის კოდექსს, რითმის მორფოლოგიაა. მან დაამკვიდრა „ზმნური რითმებით აზროვნება“, დააკანონა როგორც ზმნური რითმები, ისე რითმაში სახელისა და ზმნის შეწყვილება, რაც ძველი, ერთგვაროვანი რითმების ფონზე დიდი სიახლე იყო; გაამდიდრა რითმის ლექსიკა და საგანგებო ყურადღება მიაქცია მის სემანტიკას – რითმაში უჩვეულო შინაარსის მქონე სიტყვების შეტანას. იშვიათი რითმა, რომელიც ბანალური რითმის საპირისპიროდ ქართული რითმის მაღალი ღირსების მსაზღვრელია, რუსთველის პოემიდან იღებს სათავეს.

სრულიად ახალი იყო ძველ პოეტიკაში და დღესაც ნორმის ნიმუშად რჩება რითმის ბოლო ნევრის აქცენტირება, როგორც მუსიკალური, ისე ლექსიკურ-სემანტიკური თვალსაზრისით, რაც ნაირგვარი ენობრივგრამატიკული საშუალებებით წარმოებს. იგი წმინდა რუსთველური მოვლენაა.

როგორც ენის სფეროში რუსთველი ვერ თავსდება ძველი ქართული ენის ფარგლებში და ახალი სალიტერატურო ენის შემქმნელად გვევლინება, ასევე პოეტიკის და, კერძოდ, რითმის სფეროშიც ახალი რითმის კონტურები უკვე მის მიერ იქნა მოხაზული.

XX საუკუნე, რომელიც ოქროს ხანაა ქართული რითმის ისტორიაში, სათავეს XII საუკუნიდან იღებს.

ბ) რუსთველიდან გურამიშვილამდე

რუსთველმა ქართული რითმა, ისე როგორც ქართული ლექსი საზოგადოდ, თავისი გზით წაიყვანა. მთელი ე.წ ალორძინების ხანა – თეიმურაზ პირველიდან გურამიშვილამდე – მაღალი და დაბალი შაირის ბატონობის ეპოქა იყო. ამის შესაბამისად, რითმებიც, ყველა პარამეტრის მიხედვით, ძირითადად რუსთველისეულია.

დიდ სხვაობას ვერ ვიპოვით თეიმურაზ პირველის, არჩილის, იაკობ შემოქმედელის, სულხან-საბა ორბელიანის, ვახტანგ მეექვსის, მამუკა ბარათაშვილის და თეიმურაზ მეორის რითმებს შორის.

ჩახრუხაძესა და რუსთველთან შედარებით გაიზარდა ომონიმური რითმების, კერძოდ, ომონიმური ბოლორითმების ხვედრითი წონა. თეიმურაზ პირველის „მაჯამა“ – ვრცელი, მრავალკარიანი ლექსი, როელიც ასზე მეტ სტროფს შეიცავს – მცირე შესავლისა და ბოლოსიტყვაობის გამოკლებით, მთლიანად ომონიმურ რითმებზეა აგებული. თეიმურაზ პირველი ქართველი მკითხველის ცნობიერებაში, უპირველეს ყოვლისა, შევიდა, როგორც ომონიმური რითმის სწორუპოვარი ხელოვანი: „მიყვარს მაჯამის ამირბარი თეიმურაზი“ (იოსებ გრიშაშვილი). განსაკუთრებით პოპულარულია მისი ომონიმური რითმა – დასადაგე.

რუსთველურის პარალელურად ზოგჯერ ჩახრუხაულითაც ცნერდნენ და ჩახრუხაულის კვალობაზე ომონიმური შიდარითმა მძლავრობდა (არჩილის „მეფეთა საქებელნი და სამხილებელნი“, იაკობ შემოქმედელის „არჩილ მეფის ქება“).

„თამარიანის“ ორ სტროფთან ერთად, „ვეფხისტყაოსანში“ ბოლორითმებია ომონიმური და მას შევხვდებით ე.წ. ალორძინების ხანის თითქმის ყველა პოეტის ნაწერებში.

ომონიმური რითმები, „თამარიანის“ მსგავსად, ხშირად ბუნდოვანი და გაუშიფრავია და ეს ითქმის არა მხოლოდ ჩახრუხაულზე, არამედ შაირზეც (იაკობ შემოქმედელის „ურჯულს მოამადისა და ქრისტიანეთ გაბაასება“).

ომონიმური რითმების გვერდით გვხვდება ტავტოლოგიური რითმებიც, რასაც არ იცნობდა „ვეფხისტყაოსანი“, მაგრამ დამახასიათებელი იყო „თამარიანისათვის“. ამასთან, ზოგჯერ ტავტოლოგიურია არა მხოლოდ შიდარითმა და ბოლორითმა, არამედ თავრითმაც: სტრიქონთა თავი და ბოლო ტავტოლოგიური რითმითაა შეკრული (იაკობ

შემოქმედელი). რითმები სრულია და ლექსის მეტრული სქემისთვის შესაბამისი.

მაგრამ არჩილისა და იაკობ შემოქმედელის თხზულებებში არაიშვიათია რითმის დაკოჭლება. დაბალი შაირის რითმა სამ მარცვლამდე არ არის აყვანილი: სოფლისა-მეთორმეტისა-სამყოფელისა-ოფლისა (არჩილი), მაღალი შაირისა – ორ მარცვლამდე გაჰქუხს-უნუხს-უნუხს-პასუხს (არჩილი), მაგას-რომ რგას-ერგასს-ბორგას (იაკობ შემოქმედელი).

ჩახრუხაძისაგან განსხვავებით, ე.წ. ალორძინების ხანის პოეტთა რითმის კადენციიში შეიჭრა, უფრო სწორედ, კადენციის ბოლოში გაჩნდა უსემანტიკო და (ორიოდე ნიმუში „ვეფხისტყაოსანშიც“ გვაქვს). მას ვხვდებით თეიმურაზ პირველის პოეზიაში: მჯდომო და-ლომო და-მხტომო და-მკრთომო და („ლეილ-მაჯნუნიანი“). თავს იჩენს, აგრეთვე, იაკობ შემოქმედელის, თეიმურაზ მეორის და სხვათა რითმებში.

თეიმურაზ პირველის რითმის ეს ორიგინალური ფორმა უნდა გამხდარიყო სტიმულის მიმცემი ვახტანგ მეექვსისათვის თავისი ლირიკული შედეგის შესაქმნელად:

რანი და, მოვაკანი და, სახლი და, კარი, ბანი, და
გათავდა ყოვლი წერილი, ანი, ბანი და, განი და.

ლექსს მთლიანად გასდევს და სიტყვით გათავებული ბოლო რითმა: განი და-დანი და, რჯანი და, აჯანი და. თეიმურაზ პირველისეულია რითმის ლექსიკაც (და ბანი). შუკა-დაბანი-და ბანი-დაბანი-და ბანი („გრემის სასახლეზე“).

გართმვის ხერხებს შორის ყველაზე უფრო გავრცელებულია კატრენის ოთხჯერადი რითმა (aaaa). ახალი სალექსო ფორმების შემოტანით (ლექსი, მრჩობლელი, ნყობილი, შერეული, რვეული) სულხან-საბა ორბელიანმა ორჯერადი მოსაზღვრე (aa), ნყვილადი (aabb), ექვსჯერადი (aaaaaa), რვაჯერადი (aaaaaaaa) რითმები შექმნა, რაც შემდეგ მამუკა ბარათაშვილმა განავითარა თავის ვერსიფიკაციულ ტრაქტატში. თუმცა ორჯერადი რითმა ადრე არჩილსაც ჰქონდა („ლექსნი ასნი ორმუხლნი“). თავისებურია ვახტანგ მეექვსის „ვახტანგურის“ ხუთჯერადი რითმაც (aaaaa).

ასეთია მოკლე მიმოხილვა ქართული რითმისა რუსთველიდან გურამიშვილამდე.

დ) გურამიშვილის რითმა

როგორც ვნახეთ, რუსთველიდან გურამიშვილამდე ქართულმა რითმამ დიდი გზა გაიარა, მაგრამ გურამიშვილი სხვა არის და მისი რითმაც საგანგებო შესწავლას საჭიროებს.

„ვეფხისტყაოსნის“ შემდეგ ქართული ლექსის ახალი კუთხით მობრუნებას ხუთი საუკუნე მოუწდა. მართალია, ეს შემობრუნება ძირითადად მეტრიკის სფეროში მოხდა, მაგრამ რითმაც თან ახლდა, როგორც თანამდევნი.

დავით გურამიშვილის რითმა პოეტის მიერ განხორციელებული სალექსო რეფორმის საერთო კონტექსტში უნდა იქნას განხილული. ეს რეფორმა კი მრავალპლანიანია.

„დავითიანი“ არ არის ერთი ფაბულის მიხედვით შედგენილი, ჩვეულებრივი, სიუჟეტური პოემა. იგი სხვადასხვა ტიპის კომპოზიციური პლასტების ნაერთია. ეპიკურ ნაწილს ლირიკული ენაცვლება, შემდეგ ისევ ეპიკური და ისევ ლირიკული (გამონაკლისია „ქაცვია მწყემსი“). ამის კვალობაზე რითმის ხასიათიც იცვლება.

რადგან გურამიშვილის სალექსო რეფორმაში აქცენტი ენასა და მეტრიკაზეა გადატანილი და რითმას შედარებით მოკრძალებული ადგილი უკავია, იგი ფაქტობრივად შესწავლილი არ არის. პოეტის პირველი მკვლევარნი (მარი ბროსე, გიორგი წერეთელი, პეტრე უმიკაშვილი), რომელთათვის გურამიშვილის პოეზია მოულოდნელი აღმოჩენა იყო, მის რითმაზე სიტყვასაც არ ძრავენ, მაშინ როცა გურამიშვილის რითმის ესთეტიკური ღირებულება მაღალია.

გურამიშვილი პოეტური თხრობის დიდოსტატია. ახალ პოეზიაში ამ მხრივ მას ვაჟა-ფშაველა თუ შეედრება. თხრობის დინამიკურობისათვის მეტყველების ნაწილთაგან ყველაზე მეტი მნიშვნელობა აქვს ზმნას. გურამიშვილის ზმნები ძირითადად სტრიქონთა ბოლოებშია და ზმნურ რითმებს ქმნის:

მე კაცი ვარ ხორციელი, სულ ხომ ცას არ შავებერდები,
ვით ვყოფილვარ მინა-მტვერი, ისევ ისრე გავჰმტვერდები,
მე მტრად სხვანიც მეყოფიან, ძმასა რადლა დავმტერდები,
იმას ისრე ქართლი ჰქონდეს, მე ჩემს კახეთს დავსჯერდები!

ზოგჯერ სტრიქონი ზმნით იწყება:

დაუცარცვეს კახთ ბატონსა ჯორ-აქლემნი კიდებულნი,
დასჭრეს ზანდუკ-მაფრაშები, ამოიღეს შიგ დებულნი,
დაედვენეს, ველარ მისნედენ უკან გამოკიდებულნი.
უამი შეხედათ უჟამური, სალამო და ბინდებულნი.

ხშირად კატრენის ოთხივე ნევრის რითმად ზმნა არის. „ქაცვია მწყემსის“ ხუთი სხვადასხვა ზომის სტრიქონიდანაც ზოგჯერ ყველა ზმნით ბოლოვდება:

მასწავლელს, დამშლელს ველარ ითავებს,
ვინც თვითონ უნდა, სახლს იმით ავსებს:
სახლს მოსთხრის, დაავსებს,
დასტაქნებს დაავსებს
ღვინით, სხვას ავსებს.

ზმნური რითმების კოლოსალური რაოდენობის ფონზე მწირად გამოიყურება მეტყველების სხვა ნაწილთა გართმევა. სწორედ თხრობის დინამიკით არის გაპირობებული რითმაში ზედსართავი სახელებისა და მიმღობების თვალში საცემი სიმცირე. ამ მხრივ მკვეთრად უპირისპირდებიან ერთმანეთს „დავითიანი“ და „თამარიანი“.

ზოგჯერ სტროფში კანონზომიერად ენაცვლებიან ერთმანეთს ზმნური და არაზმნური რითმები, რაც სასიამოვნო ეფექტს ქმნის.

ხშირია აგრეთვე, სახელის ზმნასთან შერითმევა, რაც „დავითიანში“ 40-ზე მეტ ერთეულს ითვლის: ჰკიდოს-დიდოს, ეწყინება-გინება, დედავ-გხედავ და სხვ.

ენახოთ, როგორი ეფექტურია სახელისა და ზმნის გართმევა სტროფის მთლიან კონტექსტში:

სახით სიტყვა-შენიერო, სხიო, მზეთა-მზის სახეო,
ვეძებე და შენი მსგავსი მე აქ ვერცადა ენახეო;
გუაჯები, ნუ გამნირაე, მოვჰკედე შენ კერძ დამმარხეო,
ჯოჯოხეთში ნუ ჩამაგდებ, მიწყალობე სამოთხეო!

გურამიშვილი წარმატებით იყენებს სუფიქსურ რითმებსაც.

ჩახრუხაძის, არჩილის, იაკობ შემოქმედელის, ვახტანგ მეექვსისა და ბესიკისაგან განსხვავებით, გურამიშვილი, ძირითადად, ბოლორიითმებით იფარგლება, შიდარიითმას იშვიათად თუ გამოურევს. ლექსში „ამ წიგნთა გამლექსავის გვარისა და სახელის გამოცხადება“

შიდართმის მხოლოდ სამი შემთხვევა ვნახე. განსაკუთრებით ეფექტურია მე-14 სტროფისა: „რაც დამრჩა, ვერ ვსთქვი, მენადა, მეთქვა გრძლად, თავი მეცადა“. მისი ეფექტურობა უფრო ცხადი გახდება, თუ ამ სტრიქონებს სტროფის ბოლომდე მივიტანთ: „ვერა ვსთქვი, მოცლას უცდიდი, ნეტამცა არა მეცადა“. ასონანსი (მენადა, მეცადა) გაძლიერებულია ც ბგერის ალიტერაციით, რომელიც ერთმანეთზე მიჯრით მიწყობილ სიტყვებშია (მოცლას უცდიდი ნეტამცა).

გვხვდება წინაცეზურული რითმები: „ვაიმე გულო, დაგულო, რა მნარედ გაიქუხები“. ორიოდ უკანაცეზურული რითმაც ვნახე, მაგალითად:

„ღმერთო, ცათა და ქვეყნისა მპყრობელო, შემამკობელო.“

წინაცეზურული რითმებითაა განწყობილი 13 სტროფიანი ჩახრუხაული. ჩახრუხაულის კვალობაზე, არც ერთი შიდა რითმა ჩავარდნილი არ არის:

მოიქცა დავით კაის სადავით, ღვთის უღლისაკე მიიღო ქედი.

მალღით დასწვივა, მდაბალთ აწვივა, ერთად შეყარა ვაკე და ქედი;

ადიდა მამა მის ქნარის ხმამა, ძე-სიტყვა მისი-ძალთა მოქმედი.

ძე დავითს რქადა ღმერთმან უქადა: რქა აღგიდგინო, მით მტერთა რქენდი.

შაირის შიდართმები რუსთველური ნებისმიერი შიდართმის ტიპისაა. „ვეფხისტყაოსნიდან“ ნასესხობაზე ზემოთმოტანილი შიდართმიანი ნიმუშიც მიუთითებს: „მეთქვა გრძლად, თავი მეცადა“. შდრ. რუსთველი: „მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად“.

როგორც ვხედავთ, გურამიშვილმა რუსთველის პოემაში დაინახა შიდართმები, რომლებიც ამ ბოლო დრომდე არავის შეუნიშნავს და დღესაც ზოგიერთებს სადავოდ მიაჩნიათ.

ძალზე მრავალფეროვანია გურამიშვილის ბოლორიითმები. გართმვის იმდენი ხერხი, რამდენსაც პოეტი თავის თხზულებებში იყენებს, მთელს წინადროინდელ ქართულ პოეზიაში არ გვხვდება. პოეტი მიმართავს როგორც ადრე გავრცელებულ ფორმებს, ისე ბევრი საკუთარიც შემოაქვს. გართმვის სისტემათა რიცხვი 23-ს შეადგენს.

აღსანიშნავია მონორითმაზე აგებული ვრცელი ლექსები: „ჯვარცმის ამბავი“, „მოთქმა ხმითა თავ-ბოლო ერთი“ და სხვა. ეს უკანასკნელი 70-დე ერთი და იმავე კადენციის სარიტმო ერთეულს აერთიანებს (იესო). საყურადღებოა, რომ „ქაცვია მწყემსი“ – 577

სტროფიანი პოემა, თითქმის მთლიანად გარითმვის ერთ სისტემაზეა აგებული: aabbx.

გურამიშვილისთვის საერთოდ დამახასიათებელია მრავალსტრიქონიან სტროფში ზოგჯერ სტრიქონის ურითმოდ დატოვება. „ქაცვია მწყემსის“ რითმული სტრუქტურის ანალოგიურია „რუსული სიმღერის ხმა“, ხოლო „მეორე დავითის შესხმის“ ბოლო სტროფში პირველი ოთხი სტრიქონი ერთ რითმაზეა აგებული, მეხუთე კი გაურითმავია (aaaab):

მდიდარ ვარ თუ მწირი,
ლხინი მაქვს თუ ჭირი,
ვიმღერი თუ ვსტირი,
ქნარი მაქვს თუ სტივირი,
ზედ დავმღერი ამას!

„რეული. ახალი შემოღებული ქართულად“ სწორედ გარითმვის წესის გამოა ახალი. თუ რეული რვაჯერად რითმაზეა აგებული, „რეულში“ რითმათა განლაგება ამგვარია: aabbaabb.

87 სალექსო ფორმა, რომლითაც გურამიშვილი წერდა, გარითმვის ხერხთა მრავალგვარობის შედეგაცაა.

გურამიშვილის რითმის ლექსიკურ-სემანტიკურ მხარეზე საუბარი მხოლოდ ზოგადი შთაბეჭდილებების დონეზე შეიძლება, რადგან არა თუ სარითმო ერთეულთა, რითმის ლექსიკურ ერთეულთა საძიებელიც კი არ არსებობს, საერთოდ შედგენილი არ არის გურამიშვილის ენის ლექსიკონი. არ ვიცით, რა ლექსიკური მარაგით სარგებლობს პოეტი რითმაში საზოგადოდ და კერძოდ. ჩვეულებრივ იგი რითმებს ნაკლებად იმეორებს. ზოგიერთი შემთხვევა, როცა რითმა სტროფიდან სტროფში გადადის, რითმის კადენციაზე ვრცელდება და არა სარითმო სიტყვებზე მთლიანად.

ამის მიხედვით შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ გურამიშვილის რითმა ლექსიკურად მდიდარია.

სემანტიკური თვალსაზრისით რაიმე მოულოდნელობა არ იგრძნობა. ამის მთავარი მიზეზი ისაა, რომ პოეტისთვის ნიშანდობლივი არ არის ხატოვანი მეტყველება, მეტაფორული სტილი.

არსებითად ეს ჰქონდა მხედველობაში ილია ჭავჭავაძეს, როცა გურამიშვილს ჩვენში ევროპეიზმის დამწყებად მიიჩნევდა: „სცადა თითქმის პირველად, ზოგიერთგან რასაკვირველია, ევროპეიზმის შემოტანა ქართული ლექსის გამოთქმაში“ (131, 457).

არცთუ იშვიათად ავტორი გამორჩეული ფრაზეოლოგიის არა-ორდინალურ სტრიქონს ან აფორიზმს გვთავაზობს: „მე სანუთრომ ბერნოვნება მომახვედრა თავში კობლად“, ანდა: „ალაბრუნებდა ბევრს ნისქვილს, თუმცა სდებოდა ღარები“, ან კიდევ: „რა გინდ რომე კაცმან მალოს, ჭირი თავსა არ დამალავს“.

თუმცა ფიქრობს, რომ სარიტმო სიტყვის გამორჩეულობა მეტყველებას ბუნებრიობას დაუკარგავს. ეს მისი პოზიციია – გაცნობიერებული და მყარი. „არა ვიცი რა, რას მედავით მე?“ მართლაც, ვერ შეედავები.

ხალხური პოეზიის კვალს მიჰყვება გურამიშვილის რითმის ფონიკაც. ძალზე ხშირია ბრუნვის ნიშნის გავრცობა, რაც აღმოსავლეთ საქართველოს მეტყველებისთვისაა დამახასიათებელი.

ხშირია, აგრეთვე, პროსოდიული ხმოვნები ა და ო. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ეს უკანასკნელი. ცხადია, „პატარა ქალო თინაოს“ ხმაზედ დაწერილი ლექსის ავტორი რითმაში პროსოდიულ ო-ს ხშირად ჩაურთავდა: ბადესო-მნადესო-მოგომზადესო-დაიქადესო. ყველაზე მეტად ო პროსოდიულ ხმოვნია რითმები ლირიკაში გვხვდება, „ეო, მეოს“ ტიპის ლექსებში: „ეეო, მეო, აქეთ მომხედეო“.

ჩვენი კლასიკური პოეზიის მსგავსად, გურამიშვილის რითმაც იდენტურია, კადენციები ზუსტად თანხვედბა ერთმანეთს. არაიდენტური რითმების უმეტესობა კეთილხმოვანი ასონანსებია, თითო-ოროლა თანხმოვნით განსხვავებული, სმენას რომ არ ეჩოთირება: მონაგვარსა-მონაგარსა, ცოდვასა-ბორგვასა.

ამ ფონზე მოულოდნელია ლექსის „ოდეს დავითს ტყვეობასა შინა სციოდა“ ერთი კატრენის რითმა: მთიებო-მომიძიებო-განმიძნელებო-განმაციებო. მესამე ცალში ბგერითი თანხმობა მკვეთრად ირღვევა. მაგრამ ჩვენ ვნახეთ „დავითიანის“ ერთი ხელნაწერი, რომელშიაც ამ სტროფის ჩავარდნილი რითმა გასწორებულია: განმაციებო და მეოთხე ცალიც მასთან შეტოლებულია: განმაციებო (ეს გათვალისწინებული არ არის პოეტის თხზულებათა არც ერთ გამოცემაში).

„დავითიანში“ თანამედროვე კონსონანსების ჩანასახსაც ვპოულობთ: დედალი-მდებელი, ბუდობდეს-უდებდეს („ქაცვია მწყემსი“). პირველის გასწვრივ იოსებ გრიშაშვილს მიუწერია: დედალი-მდებალი. მეორეშიაც ხმოვნის შეცვლით რითმა სწორდება: „ჩემთან კი ბუდობდეს, სხვათა კვერცხს უდობდეს“. მაგრამ, ეტყობა, დედალი-მდებელი და სხვ. ავტოგრაფულია. რითმის გულისთვის პოეტი ენას არ ამრუდებს.

ყოველ შემთხვევაში, „სულის ამბავის“ 30-ე სტროფს უსათუოდ უნდა შერჩეს კონსონანსური რითმა: აღარცადაო-აღარც ცადაო- აღარც დედაო-აღარცა დაო. სიტყვას დედად ვერასგზით ვერ შეეცვლით ისე, რომ რითმის იდენტურობა არ დაირღვეს.

კონსონანსებისკენ ტენდენცია სხვაგანაც შეიმჩნევა: „მასაც გვედრებ, ვინც გამყარა, მისი ჯავრიც ამომყარო“. ეს ცეზურული – კონსონანსი – რითმა ალბათ, გაუცნობიერებელია, მაგრამ ამას ვერ ვიტყვით „ქაცვია მწყემსის“ ბოლორიტმაზე:

ზაფხულს მიუგო ავი სიტყვანი,
გარდაყარა თავზე სეტყვანი.

ანალოგიურია: იმ სეტყვებითა-იმ სიტყვებითა. მართალია, ორსავე შემთხვევაში ორ და სამმარცვლიანი კადენციების შეწყობაც საკმარისია (ვანი, ვებითა), მაგრამ სიტყვისა და სეტყვას სანყის მარცვლებში ს თანხმოვნისა და ტყვ კომპლექსის იდენტურობას არა ნაკლები ძალა აქვს, ვიდრე ი და ე ხმოვანთა სხვადასხვაობას.

რამდენიმე კონსონანსურ რითმას, გაცნობიერებულსა თუ გაუცნობიერებელს, რასაც XX საუკუნემდელი ქართული ლექსი იცნობს, გურამიშვილის ეს რითმებიც უნდა მიემატოს. ქართული ომონიმური რითმის ისტორიაში გამორჩეულია ე.წ. აღორძინების ხანა (3,410-422)

გურამიშვილიც თავისი ეპოქის შვილია და ომონიმური რითმების სიუხვით იქცევეს ყურადღებას. მათი უმრავლესობა ოთხჯერადია: მანანა, მომიგო, გამიზარდა და სხვ. ლირიკულ ლექსებში ორჯერადი ომონიმური რითმებიც გვხვდება: აუბნა-აუბნა, გახადეს-გახადეს.

მოლოდინის სანინაალმდეგოდ, გურამიშვილის ომონიმური რითმების ლექსიკაში ძალზე იშვიათია სიტყვათქმნადობა და ხელოვნური ფორმები. ეს მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება გავრცელდეს სარიტმო სიტყვებზე: დავიმარხე (მარხვის გაგებით), აგება (ეგებას ნაცვლად), ფთმე („ამან ქაჩალმან მის თმის ნაგარცხნი ქორრად მოვისხი, თავზედა ვითმე“). არც დანი სადარია მიუღებელი. მას საყრდენი ხალხურ მეტყველებაში აქვს და არ საჭიროებს ს-ს დართვას, როგორც ეს გამოცემებშია: დანი[ს] სადარი (126-63-66).

ზოგჯერ ომონიმური რითმის მისაღებად მოულოდნელი სტრიქონია მოტანილი, რასაც სტროფის შინაარსი არ მოითხოვდა: „ახალდაბას ნულარ ხარო, მეძახიან ამო ბოლსა“. მაგრამ თავად რითმა ლალი და ბუნებრივია: ამო ბოლსა-ამობოლსა. ბოლი სოფელია ქართლში (ქვემო ბოლი, ზემო ბოლი).

ასე, რომ გურამიშვილის მრავალრიცხოვან ომონიმურ რითმებში სიტყვაზე ძალდატანება არ იგრძნობა. რამდენად ბუნებრივი და მოხდენილია, მაგალითად, სტრიქონი ომონიმური რითმის ცალკით მოუბარა: „მისმან ხილმან ამოგენყვიტა (ნაგულისხმევია ადამის ცოდვა), ნეტამც არა მოება რა“, ანდა „ქაცვია მწყემსიდან“:

ნუ გსურს ქალთ ქმრობა შავ თვალ-წარბისა,
რომლისაც გული სხვასთან წარბისა.

განსაკუთრებით მიმზიდველია „მეოთხე დავითის შესხმის“ ომონიმური რითმის მსახვედავით მეოთხე ცალი: „ის დავით კარგით მოსა ხით, მე დავით მოსა ხედ ავით“. გამოცემაში (1980, 302) მოსახვედ ერთ სიტყვად იკითხება, რაც შეცდომაა.

გურამიშვილის ომონიმური რითმებიდან უმეტესობა მრავალმარცვლიანია, ოთხი, ხუთი მარცვლით შედგენილი. ნიმუშები ზემოთ მოვიტანე, ერთს კიდევ დაეუმატებ:

ბერიაცი ხარ და მოკლებული
ჭკვა არ შეგექნას დამოკლებული
(„ქაცვია მწყემსი“)

ძალზე იშვიათად თუ გამოერევა ორმარცვლიანი ომონიმი.

სწორედ მრავალმარცვლიანობით იქცევეს ყურადღებას გურამიშვილის რითმები. ესაა მისი მუსიკალურობის ერთი-ერთი წყარო. მაღალ და დაბალ შაირში, რითაც „დავითიანის“ დიდი ნაწილია დაწერილი, ორ-სამმარცვლიან რითმებს დიდად სჭარბობს ოთხ-ხუთმარცვლიანები.

გურამიშვილის თხრობის დინამიკურობას, რაზედაც რითმებთან დაკავშირებით გვექონდა საუბარი, დიდად უწყობს ხელს რითმათა მრავალმარცვლიანობა: მარგალიტო-მაგალითო-მანგალითო-მანგანიტო.

ერთ-ორმარცვლიანი სიტყვები, სიტყვათშორისი პაუზების გამო, ჩვეულებრივად (და რითმაშიაც) თხრობას აყოვნებენ. თუმცა ეს არ ითქმის მრავალმარცვლიან შედგენილ და, მით უმეტეს, ომონიმურ რითმებზე. ერთიცა და მეორეც რამდენიმე სიტყვად დანაწევრებულ რითმას ამთლიანებს:

ჯავრს არ ვიყრი,
ჯარს არ ვიყრი.

ზოგჯერ გურამიშვილის რითმა არ ემორჩილება მეტრულ სქემას. მაღალ შაირში სამმარცვლიანი აზირსა-ვაზირსა გვაქვს, ხოლო დაბალ შაირში – ოთხმარცვლიანი: მიყნოსე ვარდია-შეევარდია. ასევე, „ქაცვია მწყემსის“ სტრიქონებში, რომლებიც ხუთმარცვლიანი მუხლებისაგან შედგება, რითმა ზოგჯერ ოთხმარცვლიანია: ვარდიანსა-ბარდიანსა. ანალოგიური მაგალითი ბევრია ცხრამარცვლიანი საზომით (4/5) დანერილ ლექსში „ღვთისმშობლის მიცვალების დღის შესხმა“: კიდობანი-წმინდობანი-მინდობანი-მშვიდობანი-გულთ-დიდობანი.

ზემოთ მოტანილი ნიმუშები რიტმულ უზერხულობას არ ქმნის. ასე, რომ ჭარბი რითმა გურამიშვილისთვის უცხო არ არის.

გურამიშვილის მისწრაფებას რითმის მრავალმარცვლიანობისაკენ რამდენიმე ექვსმარცვლიანი რითმაც ადასტურებს, რაც ასე იშვიათია ქართულ პოეზიაში: და გამინათეო-გზა წარმიმართეო, აგონიარეო-აღონიარეო, არ დაიბადება-არ გამიმწარდება.

საგანგებო მსჯელობის საგანია რითმა ტანთ-მონატანთ:

მე გაჭმედი, მე გასმედი, მე გაცმედი ტანთ,
შენ დახარბდი მცირეს ძღვენთა სხვისგან მონატანთ.

რუსული და დასავლეთევროპული რითმების კვალობაზე, იგი მიჩნეულია ერთმარცვლიან („ვაჟურ“) რითმად (25, 273). სინამდვილეში ტანთ-მონატანთ არათანაბარმარცვლიანი რითმაა. გურამიშვილის ეს რითმა – ერთმარცვლიანი სიტყვის გარითმვით მრავალმარცვლიანთან – სიახლე იყო იმდროინდელ ქართულ პოეზიაში. იგი ევროპული ტიპის რითმაა. შემდეგ რომანტიკოსებმა გამოიყენეს და ჩვეულებრივი მოვლენა გახდა მე-20 საუკუნეში.

ჩემი ყურადღება მიიქცია რითმის ბოლოში და სიტყვის დართვამ: ხეო და-მოინეოდა, რაზედაც ზემოთ მქონდა საუბარი.

ეს ფორმა „დავითიანში“ 12-ჯერ ვნახე: ხან სტროფის შიგნით, ხან თავში, ხან ბოლოში, ზოგჯერ კი სტროფის ორ სარიტმო ერთეულს იჭერს. როგორც მითითებები, იგი ყველაზე ადრე თეიმურაზ პირველის პოეზიაში გვხვდება (იხ. „რუსთველიდან გურამიშვილამდე“).

შეინიშნება გარკვეული კანონზომიერებაც. 12 ნიმუშიდან მხოლოდ ერთია ორმარცვლიანი, ყველა დანარჩენი სამმარცვლიანია, ან ხუთმარცვლიანი: და-ს წინ ორ- ან ოთხმარცვლიანი სიტყვა უზის. ერთი შემთხვევის გარდა, და ყველგან ო-ზე დაბოლოებულ სიტყვას

ერთვის, 12-დან 10 შაირშია, აქედან 9 – დაბალ შაირში. და კიდევ ერთი კანონზომიერება: და სიტყვა, თითქმის ყველგან, ზმნურ რითმაშია ჩასმული, ზოგჯერ ომონიმურ რითმასაც ქმნის: ინოდა-ინო და, დაბადა-დაბა და, ხარო, და-ხაროდა.

რა უნდა ითქვას ამ მხატვრული ხერხის შესახებ?

იგი ხალხური მეტყველებიდან უნდა მომდინარეობდეს (არადა, მერედა), მაგრამ გურამიშვილის ლექსში გრამატიკულად უფუნქციოა, ამიტომ სიტყვა და ხშირად მძიმითაა გამოყოფილი (დაბრეცილო, და), არც სემანტიკური დანიშნულება აქვს. წინარე სიტყვას რომ ჩამოვაშოროთ, აზრი არ ირღვევა. იგი უბრალოდ რითმის შესავსებად არის გამოყენებული და რითმას ამშვენებს, ლექსს ალამაზებს როგორც მოულოდნელი ილეთი.

შესაძლებელია, გურამიშვილი, ისევე როგორც თეიმურაზ პირველი და სხვ. რუსთველით სარგებლობდნენ: გაუჩინარდა-ვინ არ და-გასანყინარდა-გასისხლმდინარდა და არ ითვალისწინებდნენ, რომ ეს და რუსთველის სტრიქონში და – ზმნისწინიანი ზმნის ხაზგასასმელად არის გამოყენებული (იხ. „რუსთველის რითმა“).

ამრიგად, ტრადიცია არსებობს, მაგრამ გურამიშვილმა იგი ძალზე გაითავისა.

აგებულების თვალსაზრისით შედგენილ რითმასთან ერთად, საყურადღებოა შეთავსებული რითმაც, რომელიც იდენტური რითმის დახვეწილი სახეა და გურამიშვილის ლექსებში დიდი რაოდენობით გვხვდება. ლექსში „სხვა ხმა“ იგი, თითქოსდა, ერთ ეფფონიურ საყრდენზეა აგებული. თორმეტივე სტრიქონის ბოლოს ერთი და იგივე ანდ მეორდება (134, 108-115). მაგრამ სარიტმო სიტყვა კარო, რომელიც ლექსს იწყებს, უცვლელად გადადის ორ შემდგომ თანაცალში (მოვეკარო, უსახკარო). შემდეგ კი რითმის ეფფონიაში სიტყვა ხარო შემოდის („ვით მოწყალე ხარო“), რომელსაც მომდევნო სარიტმო ერთეულები ამ ჰანგზე გადაჰყავს (მეოხარო, მოგიოხარო, განმახარო, მამასხარო, მახარხარო, ხარო, ამოსოხარო). ორი სხვადასხვა შეთავსებული რითმა ლექსს ორ ნაწილად ყოფს.

შეთავსებული რითმა სრულყოფილია, როცა ერთი და იგივე სიტყვა კატრენის ოთხივე წევრშია შესული: გზიანად-თავაზიანად-ზიანად-მზიანად.

ზოგჯერ შეთავსებული რითმა, ამავე დროს, შედგენილიც არის: ინიგნებს-იგ ნებს, ნთხევითა-ხე ვითა.

საბოლოოდ უნდა ითქვას, რომ გურამიშვილის რითმა არ არის ნაძალადევი, არ არღვევს თხრობის ბუნებრიობას, არ გვევლინება ბრჭყვიალა სამკაულის როლში. როგორც ბუალო იტყოდა, იგი საღ აზრს ემორჩილება და კარგადაა მორგებული ლექსის ორგანიზმს.

ე) ბესიკის რითმა

ბესიკის პოეზიაში მხატვრული ფორმის არც ერთ კომპონენტს ისეთი მნიშვნელოვანი ესთეტიკური ფუნქცია არა აქვს დაკისრებული, როგორც რითმას. ბესიკის მუსიკალური ლექსი („აქა ისმენენ ბესიკისას მღერას ციურსა“) არსებითად რითმაზეა დაფუძნებული. თოთხმეტმარცვლიანი საზომი (5/4/5), რომელიც ბესიკმა შემოიტანა და ბესიკურის სახელით დამკვიდრდა ქართულ პოეზიაში, შიდარიტმითაა გაბრწყინებული: „ტანო ტატანო, გულნამტანო, უცხოდ მარებო“.

ბესიკის სალექსო ფორმათა მრავალრიცხოვნების (70) ძირითადი ნყარო გარიტმვის სისტემათა მრავალსახოვნებაა (22). ე.წ. ალორძინების ხანიდან გარიტმვის ხერხებით ყველაზე უფრო მდიდარი დავით გურამიშვილი იმდენსავე სალექსო ფორმას გვანვდის, რამდენსაც ბესიკი, მაშინ როცა გურამიშვილის პოეზია სამჯერ უფრო დიდი მოცულობისაა.

რუსთველის შემდეგ გალაკტიონამდე რითმით ისე არავის გაუოცებია მკითხველი, როგორც ბესიკს.

ბესიკის რითმაც იმიტომაა გამორჩეული, რომ თავად ბესიკია გამორჩეული – თავისი თემატიკით, ემოციური დატვირთვითა და პოეტური ხელოვნებით.

პოეტური ტექნიკის მხრივ, – შენიშნავს გრიგოლ რობაქიძე (და მხედველობაში ლექსის მუსიკალურობა აქვს), ბესიკი ნამდვილი ფენომენია და მთელი საუკუნით უსწრებს ფრანგ სიმბოლისტებს (90,263).

თვალსაზრისი, თითქოს, ბესიკის განცალკევება იმ პერიოდის სხვა პოეტთაგან მუხამბაზური პოეზიის ზეგავლენის შედეგი იყოს, მხოლოდ ნაწილობრივ შეეფერება სინამდვილეს. ბესიკი ეროვნული პოეტია, ახლოა ე.წ. ალორძინების ხანის ქართულ მწერლობასთან და დამორებულია საიათნოვასა და აშულების პოეზიას.

ბესიკმა შეინოვა მთელი სიტკბო, რაც ადრინდელ ქართულ რითმას გააჩნდა. ტრადიციის მიხედვით, მისი რითმა იდენტურია და

მხოლოდ იშვიათად უხვევს მისგან. „სევდის ბალის“ დანაყოვნები, რომელშიაც კადენცია ონები ვ თანხმომონით არის განსხვავებული (ოვნები) ან აობენ-არობენ („მოველ ან, ძმაო), ან კიდევ ამირსარდარი – სადარი („მნათობთადმი“) გადახვევად არ ჩაითვლება. სმენას არ ეჩითირება ერთი თანხმომონის მეტნაკლებობა. თუმცა ნაკლულ რითმასაც არ ერიდება, ზოგჯერ ერთმარცვლიან სიტყვას ორმარცვლიანთან რითმავს: ვსცნა-კოცნა („ეტლზედ“), ერთმანეთს უნაცვლებს ურთიერთდამორებულ თანხმომონებს („ქება სოლომონ მეფისა“), მაგრამ ეს, როგორც ვთქვი, გამონაკლისებია.

ყურადღებას იქცევს ბესიკის ორი კონსონანსი. „ტაეპნი“ თითო-ტაეპიანი ლექსებია. ხუთმარცვლიანი მუხლები შიდართიმითაა გადაბმული: „გიორგი, გრიგოლ, ერთად თაფლი გოლ, გლახა, თამაზა, ერთ-ორ ლამაზა“. ეს იდენტური რითმები მესამე ლექს-ტაეპში კონსონანსითაა შეცვლილი: „გოგი და ციბა – სხვას არ დავეძებ“. და ციბა – დავეძებ შემთხვევითი უზუსტობა არ არის. იგი გაცნობიერებულა. ასეთივეა ცნობამიხდილი-თავმობდილი („რძალ-დედამთილიანი“). არ შეიძლება იგი ორმარცვლიან იდენტურ კადენციაზე დავიყვანოთ (დილი). მიხდილი-მობდილი სამმარცვლიანი რითმა კონსონანსია.

ბესიკის პოეზია უხვია შიდართიმებით. მისი 13 სახეობა ჭარბობს ყველა ადრინდელი პოეტის შიდართიმათა მრავალგვარობას და შიდართიმებით მდიდარ ძველ ქართულ პოეზიაში საპატიო ადგილს იკავებს. შიდართმა სტრიქონიდან სტრიქონში გადადის და მთელ სტროფში ერთი რითმა მოძრაობს („მირიან ბატონიშვილს“, მეორე). ზოგჯერ ეს გადასვლა კიბური ნესით წარმოებს და ერთმანეთს ენაცვლებიან ცეზურული და წინაცეზურული რითმები (თანაც ერთი და იგივე სართომო სიტყვა გადადის):

ზრდილობად კმარდის შეხედვა უსაქმოდ ოდენ სახისა,
სახისა დაუსახისა, ვერეისგან დანაზრახისა,
დანაზრახისა თუ სადმე, ბრძენთა საქებად ახისა,
ახისა მუფარახისა, ვაი, ან განალახისა” (85, 27)

წინარე პოეტთა ანალოგიით, ბესიკს ბევრი შედგენილი და ომონიმური რითმა აქვს. ზოგჯერ შედგენილი რითმის ცალი სამსიტყვიანია: მოესმან-ჰყო ეს მან („რძალ-დედამთილიანი“), ერთგან ომონიმურ ბოლორითმას შიდართიმებიც თან ახლავს (85,28).

გურამიშვილის მსგავსად, ბესიკსაც მიდრეკილება აქვს მრავალმარ-
ცვლიანი რითმებისაკენ: ელისაბედით – ძველის აბედით (83,3). გრიგოლ
რობაქიძეს თავის ნერილში მოტანილი აქვს ბესიკის მრავალმარცვლიანი
რიტმები, რომლებიც „რუხის ბრძოლაში“ ერთმანეთზეა გადაბმული:
ავაზობდის-გავაზობდის, დაჰქროლვიდის – და ჰსთროლოვიდის,
ნავარდობდის – შავარდნობდის, და მათ ავტორს ვირტუოზს უწოდ-
ებდს.

პოეტს ხშირად ოთხ-ხუთმარცვლიანი რითმები, თითქოსდა, სა-
განგებოდ, სტროფის ბოლომდე არ მიაქვს: ცოლეურსა – მორეულსა
– შორეულსა – გარეულსა (163,9)... არც თუ იშვიათად, სავალდებულო
შიდართმასაც ჩააგდებს („მოვედ ან, ძმაო“), რომელიც, როგორც ნესი,
მუხამბაზის ყოველ სტრიქონს უნდა ახლდეს. საგულისხმოა, რომ ისეთი
ტიპიური მუხამბაზი, როგორიცაა „ტანო ტატანო“, მე-3-5 სტროფებში
ბოლორიტმის ამარაა დატოვებული.

ბესიკმა მოსინჯა რითმის ყველა სახეობა, რაც მანამდე იყო ცნო-
ბილი. ზოგიერთზე უკვე მოგახსენეთ. დანარჩენებიდან აღსანიშნავია: ა)
ომონიმური რითმა: მით ამ არებით – მითა მარებით („რა გული დავაგე
შენად სარებლად“), ბ) რედიფიანი რითმა: ყარა მან – დაილარა მან –
გამოგარა მან – ჩქარა მან (156,49), გ) თავრითმა:

ბაგემდუმრიად გიალერსებ, ბაგეო ვარდო,
თვალთა სურიან ხილვა შენი, ეკეკლა მარდო.
გულსა სწყურიან დამამერალსა, რას შეგიფარდო?

(„ტანო ტატანო“)

დ) სუფიქსური რითმები; ე) ბრუნვის ნიშნის გავრცობა რითმაში
და სხვა.

ურითმო იამბიკოებიც აქვს: „სოლომონ მეფის ეპიტაფია“, „ანბანთ-
ქება“ და ზმა ანტონ კათალიკოსზე.

როგორც ცნობილია, შიგადაშიგ ბესიკის ენა ბუნდოვანია, არ-
ქაული სიტყვებითა და გამოთქმებით დამძიმებული. ავტორი ლექსისა
„ყოვლად წმიდის ქება“, რომელიც ასეთი ლალი სტრიქონით თავდება
„ჯვარცმულისა ქრისტეს დედავ, ცოდვილს მკურნე, დედოფალო“,
ზოგჯერ ხელოვნურ ფორმებს მიმართავს, რამაც რითმაშიაც გაჟონა:
ალად-მყრალად-დამაბრალად-ყალად. ამავე დროს, არაიშვიათია
ეფექტური სიტყვათქმნადობანი, მაგალითად, „ცხენმალობით“. (მღრ.
რუსთველის „უცხენმალეს“). საერთოდ, იგრძნობა რუსთველური რითმის
ზეგავლენა: გაუგონა მან – თავმოსანონამან – ჟონამან – მონამან.

რითმის მეშვეობით ბესიკმა რამდენიმე ახალი საზომიც შექმნა.

ამ მხრივ განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია სამგლოვიარო ოდა „სამძიმარი“. მარცვალთა რაოდენობით, ცეზურის ადგილსამყოფელით (5/7) და სტროფული შედგენილობით (ხუთი სტრიქონი) იგი ტიპიური იამბიკოა, მაგრამ რითმის გიჟმაჟი ბესიკი 34 სტროფიან პოემას ურითმოდ როგორ დატოვებდა, ან იამბიკოს ხუთჯერადი რითმით როგორ დაკმაყოფილდებოდა?! და, აი, მან იამბიკო ცეზურასთან დატეხა, იზოსილაბურის ნაცვლად ჰეტეროსილაბური საზომი შექმნა (ხუთმარცვლადი შვიდმარცვლადთან), ხუთსტრიქონიანი სტროფები ათსტრიქონიანებად აქცია და ათივე სტრიქონი რითმით გადააბა ერთმანეთს:

მოვედინ, ევა,
ტირილთა არს მონვევა!
განახლდა წყევა,
სამოთხით განმოსრევა;
დახშულ არს ძლევა,
სჩანს მახვილით შეწყვლევა,
აჰა, ვამე, ვა!
მორჩით მტილთა ისხლევა,
არლა დახრწევა,
არცალა ცრემლთა თნევა.

ზოგჯერ „სამძიმარის“ ათტაეპიანი სტროფები ორტაეპებად არის დაყოფილი და წყვილადი რითმით გამართული, რაც ლექსს კიდევ მეტ ლაზათს აძლევს:

ლეონის თოფი
ნეტარ თულა არს მყოფი?
ლეონის ხრმალი,
ვაი, თუმცა არს მშრალი?
ლეონის შუბი
ან თუ სხვათ შესატყუბი?
ლეონს დამბაჩა
ცოცხალილა თუ დარჩა?
ვაი, სატევარი
უმისოდ საწყევარი!

ზოგჯერ ბესიკი რითმით კეკლუცობს (ამ სიტყვის კარგი გაგებით!), ერთბაშად მოგვაყრის უცნაური აგებულების ტკბილხმოვან რითმებს:

როს ვარდი მიშალე და მანდარია,
მით მოჰკალ ბულბული და მანდ არია:
კელაე ჩემი სალბუნი და მან დარია.
(„რა გული დაეაგე შენად სარებლად“)

ანდა:

ნარგიზს დარა მანდარა,
რამცა დარა მანდა რა;
აჭიკჭიკდა მერცხალი,
სათზედ დარა მანდ არა.
(„იაღონს ის ევარდა“)

ამ რითმების ხმოვანებაში (აეტორიც მიგვანიშნებს!), მართლაც, მერცხლის ჭიკჭიკი ისმის.

განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოიკვეთა რითმის ხელოვანი იამბიკოში „მირიან ბატონიშვილზედ“.

სთენდა მირიან მზობისა დღობანი,
სცენდა გმირიან მხნეობითა მხნობანი.
შვენდა ზმირიან ფშვეობისა თნობანი,
თქვენდამი რიან სუმბულ-ვარდ-იობანი,
გულთ გამგმირიან უთქვენოდ მყოობანი.

როგორც ვხედავთ, ლექსის ოთხივე ვერტიკალზე რითმებია ჩამწკრივებული (ორი – ცეზურამდე, ორი – ცეზურის შემდეგ). ამასთან, მეორე ვერტიკალში ზმა არის ჩადებული (მირიან). ლექსის 19 სიტყვიდან 17 გარითმულია.

ამ ლექსის შექმნაში, მის რითმულ კომბინაციებში ჯადოქრის ხელი ურევია.

რითმათა ამგვარი თამაში (რასაც თავისი ესთეტიკა აქვს) მეტწილად სალალობო ლექსებისთვის არის დამახასიათებელი.

სატრფიალო ლირიკაში რითმა ასეთი აქცენტირებული არ არის. პოეტის ალალ გრძნობას, გულის დამწველ ჰანგებს არ მოუხდებოდა რითმაზე ყურადღების გადატანა.

ბესიკი სიყვარულის მგოსანია, სატრფოს ფიზიკური და სულიერი სილამაზის მეხოტბე, ამით აღტაცებული, ამითვე შეწუხებული. ლიტერატურის ისტორიამ იშვიათად იცის სიყვარულის გამო ასე დასჯილი მეორე პოეტი (ჯერ სასახლიდან გააძევეს, შემდეგ – სამეფოდან).

ბესიკის სიყვარული გამორჩეულია ქართულ სატრფიალო ლირიკაში – ძლიერი, სულის შემძვრელი, სიკვდილის პირად მიმყვანი სიყ-

ვარული. იშვიათად თუ უთქვამს ვინმეს სატრფოს უარის გამო ასეთი გულისმომკვეთელი სიტყვები: „მოყვარე, მტერნო, გბრალდეთ, ერნო“. ამავე დროს, ბესიკი ფუტკარივით კი არ გადადის ყვაველიდან ყვაველზე (როგორც ერთი შეხედვით ჩანს!), მას ერთადერთი და მარადიული საფიცარი ჰყავს – დედოფალი ანა. სხვა სახელი არ იცის ბესიკის სატრფიალო ლირიკამ.

პოეტის მართალსა და ბუნებრივ განცდებს ცხოველმყოფელობას დაუკარგავდა ფორმის რომელიმე კომპონენტის, მათ შორის, რითმის ხელოვნური გამკვეთრება. რითმა ორგანულად არის ჩანსული ბესიკის სატრფიალო ლექსის სხეულში, თვითმიზნად არ არის ქცეული. როგორც ვთქვი, „ტანო ტატანოში“ ბოლომდე არც კია მიტანილი მუდმივი შიდარიტმები, ხოლო „ჰაერი ცივნამიანი“, რომელიც პოეტმა დედოფალ ანას გარდაცვალების გამო დაწერა, ჩვეულებრივ სუფიქსურ მონორითმაზეა განწყობილი: ცივნამიანი-დღიანი-გულსევდიანი...

რითმა კარგად შეესატყვისება ბესიკის პოეზიის უანრულ სპეციფიკას. პოემებში „რუხის ბრძოლა“, „რძალ-დედამთილიანი“, სადაც წინა პლანზე მოქმედებაა, ზმნური რითმები ქარბობს. ასევეა მიძღვნაში „ასპინძისათვის“, რომელიც ჩვენ პოემად მიგვაჩნია: პალასინობდის-გჩინობდის-ლხინობდის-გულმოდგინობდის (რა დასანანია, რომ ამ პოემის ჩინებული დასაწყისი – „ასპინძის მიწა გინამებს“ – წ, ძ ბგერათა ალიტერაციით – ასპინძის ომში გამარჯვების სულისჩამდგმელს მეფე ერეკლეს არ მიემართება!...)...

ლირიკაში ქალის სილამაზის აღწერაა, ამიტომ რითმები მეტწილად ზედსართაულია ან მიმლეობიანი, ან კიდევ არსებითი და ზედსართავი სახელი თუ მიმლეობა ირიტმება: ტანო ტატანო – გულწამტანო, კავებო – მომკლავებო, ნარგისი – დამდაგისი, ბროლებსა – უტოლებსა, ხალები – მაკრძალები.

გახელებული მიჯნურის განცდების გადმოცემაც („შენის ბულ-ბულის შემაშალი, შემაშმაგები“) ზედსართავიანი ან მიმლეობიანი რითმებით ხდება: კლდემყარი – მწარი („მე შენმა ფიქრმა მიმარინდა“), გულმომდინარე – არსანყინარე – მიუწინარე – თავსაჩინარე („მე მივხვდი მაგას შენსა ბრალებსა“).

ბესიკის პოეზია მდიდარია გარიტმვის ხერხებით. ტრადიციის კვალობაზე, ყველაზე ხშირი ოთხჯერადი მოსაზღვრე რითმაა (aaaa), ხშირია მუხამბაზური (aaaaabbbbba cccca ან aaaa bbbaccca). სატრფიალო

ლირიკა, თითქმის მთლიანად, გარიტმის ამ წესს ექვემდებარება. იმდენად სისხლხორცეულია პოეტისთვის მუხამბაზური რითმა, რომ მას არატიპიურ მუხამბაზებშიაც მიმართავს. ცხრატაეპიანი სტროფებით შედგენილი „სეედის ბალს შეველ“ და „მე მივხვდი მაგას შენსა ბრალებსა“ ყოველ მეცხრე ტაეპში იმეორებს პირველი სტროფის რითმას. ექვსტაეპედებში ბოლო ორი სტრიქონის რითმა გადადის. ზოგჯერ პირველი სტროფის რითმა მოსაზღვრის ნაცვლად ჯვარედინია (abab) და მისი მეორე ცალი მეორდება ყოველი მომდევნო სტროფის ბოლოს („ხმა სირინოზს“).

ბესიკმა ერთგვარად შეაჯამა ე.წ. აღორძინების ხანის პოეზიის რითმული მონაცემები, ბევრი ახალიც მიუმატა. ეს ახალი, ძირითადად, აღმოსავლური პოეტიკა იყო, რომელიც მან ეროვნული იერით შემოსა. ამ პერიოდის პოეტთაგან ყველაზე მეტად გურამიშვილმა და ბესიკმა დაძლიეს სპარსული ეპოსის ზეგავლენა და ფართოდ გაუღეს კარი ლირიკას. მეტ-ნაკლებად ორივე უცხოური მოტივით იყო შთაგონებული, გურამიშვილი – რუსულ-უკრაინულით, ბესიკი – სპარსულით. პირველი „კაზაკ დუშა პრავდივიაის“ ხმაზე აწყობდა ჰანგს, მეორე – „რასტი გუ-შას“ ხმაზე, მაგრამ ორივე ქართულ ლექსს ქმნიდა, ქართული რითმით, ქართული ინტონაციით, ქართული სულით.

ქართული რითმის განვითარებამ ბესიკის პოეზიაში აპოგეას მიაღწია. ზეაღსვლა აღარ შეიძლებოდა, ამ ტკბილხმოვანებას სამანი უნდა დასდებოდა, ამიტომ ქვედასვლა დაიწყო. მომზადდა ნიადაგი რომანტიკოსთა ნაკლული რითმისათვის.

3) რომანტიკოსთა რითმა

ქართველ რომანტიკოსთა რითმაზე საუბრისას მკვლევართ გრიგოლ ორბელიანისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია აქვთ მხედველობაში. სპეციალურ გამოკვლევებში „რითმა ქართულ ლექსში“ კონსტანტინე ჭიჭინაძე ალექსანდრე ჭავჭავაძესაც ასახელებს. მაგრამ ნარკვევში „ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტიკა“, სადაც ეს საკითხი უფრო დეტალურად არის განხილული, ალექსანდრე ჭავჭავაძე ნახსენები არ არის.

ქართული რითმის დეფორმაცია XIX საუკუნეში ალექსანდრე ჭავჭავაძით დაიწყო. იგი ერთგვარი გარდამავალი ეტაპია ბესიკსა

და ორბელიან-ბარათაშვილს შორის. ერთი მხრივ, მისთვის დამახასიათებელია მუხამბაზური რითმა, რომელსაც ტიპიურ მუხამბაზებშიც მიმართავს („ისმინეთ, მსმენო“, „უნყალო სენმან“, „ოჰ, საყვარელო“) და მუხამბაზური ყაიდის ლექსებშიაც. მხედველობაში მაქვს პირველი სტროფის რითმის გადატანა მომდევნო სტროფთა ბოლოებში.

კატრენით დაწერილ ლექსებში პირველი სტროფი ხან მოსაზღვრე რითმითაა გამართული („ოჰ, გაბადრულო მთვარევე“), ხან ჯვარედინით („ედემს რგულსა“) და გარიტმვის ამ წესს ექვემდებარება:

ვაჟე, შორს მყოფსა შენსა,	a
ვერ მჭვრეტსა შენ საშვენად!	b
მელევის ცნობა მთმენსა,	a
შექმნილსა მგოდებ ენად!	b
როს ვჭვრეტდი გავილ მთვარეს,	c
არ ვგრძნობდი ჭმუნვას მწარეს.	c
ან ბედმან არა მხარეს	c
გარდმაგდო, მით ვარ თმენად.	b

(„ვაჟე, შორს მყოფსა“)

გარიტმვის ეს ხერხი ადრევე იყო ცნობილი. უფრო ახლებურია ორტაეპედებში პირველი სტროფის რითმის (aa) გადატანა მომდევნო სტროფების ბოლოს, რომელთა პირველი სტრიქონები გაურითმავია:

ჭმუნვის მახვილი გულსა მსომია,	a
მიკვირს თუ სული რად არ მხდომია!	a
ნაცვლად იმედთა მათ ჩემთა, მზეო,	x
ჭოგრიტით ჭვრეტა შელამრჩომია.	a
განუშორებულ ვარ შენთანა შეებას,	x
თუმცა გონება შენთან ხომია.	a

(„ჭმუნვის მახვილი“)

და ა.შ.

მუხამბაზებში და მუხამბაზური ტიპის ლექსებში ხშირია მუდმივი წინაცეზურული შიდარიტმები:

ისმინეთ, მსმენო, ჭირთა მთმენო, მომიპყართ ყურნი!
რა გვარნი ჭირნი, ცეცხლნი ხშირნი, მწველნი აღმურნი.

(„ისმინეთ, მსმენო“)

ლექსი „სხვადასხვისა დროისათვის კაცისა“ სამმაგი შიდარითმით
ინყება: „ეს სოფელი, სამყო ძნელი, მჩვენებელი ჭმუნვის ალთა“. „ძეობის“
სტროფებში ყველა მუხლი ერთი და იმავე რითმით ირითმება:

მუზნო ვლიდით, ისწრაფვიდით,
მოფრინვიდით ყოვლის კიდით!
ჩანგს მართვიდით, ლექსს დათხზვიდით,
ებანს ჰკერიდით, მღერას რთვიდით,
მზისა ნაშესა ლომებრ ვაჟსა
ქებას სთქმიდით, შეასხმიდით!

ძველი პოეტიკიდან არის გადმოსული ომონიმური რითმები, უფ-
რო ზუსტად, ომონიმური რითმებით გამართული მთლიანი ლექსები
(მაჯამები): „ვინყო წერა მაჯამით“, „მაჯამა“, „სვემ მინვიმა მანანა“ და
სხვ.

ამავე დროს, ალექსანდრე ჭავჭავაძის რითმაში შეინიშნება ისეთი
მოვლენები, რაც ნაკლებად დამახასიათებელი ან სრულიად უცხო
იყო ადრინდელი პოეზიისათვის. მხედველობაში მაქვს სამტაეპიანი
სტროფების სამჯერადი რითმები, რაც ბესიკის ლექსებში მხოლოდ
სპორადულად გვხვდება, თანაც არა სუფთა სახით, არამედ რეფრენტან
ერთად („სტვენს ბულბული“).

გარითმვის ეს წესი ხშირად იჩენს თავს ალექსანდრე ჭავჭავაძის
ლექსებში: „ქენებით ვხმოვანებ“, „მსურდა ოხერა“ და სხვ. ამ მხრივ
განსაკუთრებულ სიახლეს წარმოადგენს ლექსი „ოჰ, ვით გვემტყუნვა“,
რომელიც სამჯერადი რითმებითაა გამართული:

ოჰ, ვით გვემტყუნვა
სოფლისა ბრუნვა!..
ნაგვიხდა ზრუნვა
მდულარე გულსა!
ამად ვჰსტირთ ნყლულსა
არ დაფარულსა.

და ა.შ.

მსგავსი ვითარებაა ლექსში „სახე შენი რომ ვიხილო“ და „ნაწყვეტის“
ბოლო სტროფში:

მათის განლებით მოი, მაამი.
იამ მახარა საქმე სანამი,
ვარდი მოაო კოკობ-ნაბამი.

ამ სტროფულ კომპოზიციას გალაკტიონმა „სამაიანი“ უწოდა. მისი ნიმუში უძველეს აკენის სიმღერებში ნახა („იავნანა“), თან კითხვით მოგვემართა: „აქეთ თუ არა ბესიკს ან ალექსანდრე ჭავჭავაძეს ან გურამიშვილს?“ (104,230). დასახელებულ პოეტთაგან იგი ყველაზე გამოკვეთილად ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსებშია.

ხალხური პოეზიიდან (ალექსანდრე ჭავჭავაძის თქმით – „ბლია-ძეებისგან“) უნდა იყოს შეთვისებული კატრენში მესამე ტაეპის ურითმობა (maxa), რომლის ერთი ნიმუში ზევით მოვიტანე. იგი ძალზე ნიშანდობლივია ჩვენი პოეტისთვის („მუხამბაზი ლათაიური“, „მაისის ვარდმან“ და სხვ.). ხშირად სუფთა მაჯამურ ლექსებშიაც იჩენს თავს:

ვინყო წერა მაჯამით,
დაშერეს ჩემი მაჯა მით,
ლებევ, ნეკტარის ნაცვლად,
მასეი, ვასტირ მაჯამით.

მუზნო, ჩემ კერძ მომართვით
მოდით ებნის მომართვით,
გრაციის აღსამკობად,
ლექსნი თხზულნი მომართვით.

როგორც ამ სტროფებიდან ჩანს (და ასეა მთელს ლექსში) მესამე ტაეპები რიტმულადაც განსხვავებულია. მაგრამ ამჯერად ეს არ შემოდის ჩვენი განხილვის სფეროში.

შეინიშნება მსგავსება გრიგოლ ორბელიანისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის რითმებთანაც. ზემოთ მოტანილი სამტაეპედი ზუსტად ასეთი ან ოდნავ განსხვავებული გართიმვით თავს იჩენს ბარათაშვილის ლექსებში: „ჩონგურს“ და „კნიაზ ბარათაევის აზარფეშაზედ“.

როგორც ვთქვით, ურითმო, თეთრი ლექსით თარგმნა ალექსანდრე ჭავჭავაძემ პუშკინის „სპილენძის მხედარი“ და ნიკოლოზ ახვერდოვის „პეტრე ბაგრატიონისათვის“. იგი წინ უსწრებს გრიგოლ ორბელიანის თეთრ ლექსებს.

რკალური რითმა (abba), რომელიც ბარათაშვილის ლექსებში გვხვდება და მის სახელთან არის დაკავშირებული, ფიქსირებულია ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსში „სიყვარულსა შეუპყრივარ“:

სიყვარულსა შეუპყრივარ მე შენსა,
გეტრფის გული
სურვილ რგული.
ამის ნაცვლად რად მცემ მე სენსა?

მართალია, ბარათაშვილის ლექსებისგან განსხვავებით, საზომი ჰექტეროსილაბურია, მაგრამ გართიმვის წესით იგივეა.

ალექსანდრე ჭავჭავაძის თარგმანის ერთმარცვლიანი რითმა:

ფერსა ბნელს, ფერსა შავს
მე ვეტრფი მარად ჟამს.
(„ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს“)

გადასულია ბარათაშვილის ლექსში „ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს“. ამ ლექსთა ურთიერთმიმართება შენიშნული აქვს იოსებ გრიშაშვილს.

უშუალოდ რითმას არ ეხება, მაგრამ საინტერესოა, რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსს „ძეობა“ რეფრენად აქვს ხალხური სტრიქონი: „მზევ, შინ შემოდოი“, რომელიც შემდეგ ასევე რეფრენად გამოიყენა გრიგოლ ორბელიანმა ალექსანდრე ჭავჭავაძის ასულის, სოფიოს, დაბადების გამო დაწერილ ლექსში და მიუძღვნა სოფიოს დედას სალომეს („სალომეს ბეჟანა მკერვალის მაგიერ“).

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ალექსანდრე ჭავჭავაძისა და ორბელიან-ბარათაშვილის ტიპოლოგიურად მსგავსი ნაკლული რითმები. ზემოთ მოტანილი კოჭლი რითმების გარდა, ალექსანდრე ჭავჭავაძე ღარიბ რითმებსაც არ გაუბრძობს: აზრობ-აჭენობ („ვაჰ, შენგან წყლულსა“), ნაშთი-ხატი („გოგჩა“). ლექსი „კამენასადმი“ უხვია ამ ტიპის რითმებით (დიდით-მხურვალებით, წარმოგზავნილს-მქმნელს, ჯაჭვნი-გრძნობანი). რუსულიდან გადმოკეთებულ მშვენიერ ლექსში „მე შენ არ გეტყვი“ ამგვარ რითმასაც არ მოერიდა: უმჯობესად-უალრესად. თუმცა ტრადიციის კვალობაზე მდიდარი რითმებიც აქვს: მტკბარად-ჩქარად-მარად („ვაჰ, დრონი, დრონი“), მათ შორის ომონიმურიც (მაჯამური ლექსები).

საერთოდ კი ალექსანდრე ჭავჭავაძე არ არის რითმის პოეტი, საგანგებოდ არ ზრუნავს კარგი, მოხდენილი რითმისთვის და ამ მხრივაც წინ უსწრებს რომანტიკოს პოეტთა მომდევნო თაობას.

თუ ალექსანდრე ჭავჭავაძის რითმა შესწავლილი არ არის, მასზე საგანგებოდ არავის დაუწერია, გრიგოლ ორბელიანისა და ბარათაშვილის რითმაზე საკმაოდ ვრცელი ლიტერატურა არსებობს.

მართალია, ეს ნაშრომები სახელდებით ბარათაშვილისადმია მიძღვნილი, მაგრამ ყველგან გრიგოლ ორბელიანის რითმაც არის ნახსენები თუ ნაგულისხმევი.

ბარათაშვილის თხზულებათა 1922 წლის გამოცემას დართული აქვს სერგი გორგაძის გამოკვლევა „ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის ფორმა“, სადაც პოეტის რითმა დახასიათებულია როგორც „ფრიად სუსტი“ და „უხეირო“, რომელიც მკითხველს „უსიამოვნებას ჰგვრის“. საერთოდ, ბარათაშვილის ლექსის ღირსებას სერგი გორგაძე მის ფორმაში არ ხედავს (35).

კონსტანტინე ჭიჭინაძის აზრით, „გრიგოლ ორბელიანმა და ნიკოლოზ ბარათაშვილმა მოახდინეს წინადროინდელი ქართული კლასიკური პოეზიისთვის დამახასიათებელი სრული რითმის დეკანონიზაცია და მის მაგიერ ნაკლული რითმა დააკანონეს“. ავტორს ამ ნაკლული რითმის წარმოშობის მიზეზად ის მიაჩნია, რომ მათ რუსული ერთმარცვლიანი რითმა თვალთ აითვისეს... (რითმის ამთვისებელი კი ყურია და არა თვალი). ისინი ხედავდნენ რუსულ ლექსებში ისეთ რითმებს, როგორიცაა, მაგალითად, *ПОЛНА-ЛУНА. РЕКА-ОБЛАКА* და შესაძლებლად ჩათვალეს, ქართულადაც გაერთიმათ გული-თვალი, ცრემლი-მონყენილი, ღიმი-ნამი... მეორე მხრით (ესაა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი), ბარათაშვილს კიდევაც სწორად რომ ჰქონოდა გათვალისწინებული ქართული რითმის ბუნება, მაინც არ შეეძლო თავისი ლექსები სრულ რითმებზე აეგო. ამის მიზეზი იყო... ის ევროპული წერის მეთოდი, რომელმაც რუსულ პოეზიაზე აღზრდილი ბარათაშვილი მოხიბლა და გაიტაცა. მეთოდი, რომელიც მოითხოვდა ენობრივ საშუალებათა იმგვარ გამოყენებას, რომ პოეტმა ისა სთქვას მხოლოდ, რის თქმაც მას უნდა, ნებას არ მისცემდა ბარათაშვილს გამოსდგომოდა სრულ რითმებს“ (132, 30).

რომანტიკოსთა ნაკლულ რითმაზე და მისი წარმოშობის თაობაზე არსებობს რამდენიმე განსხვავებული თვალსაზრისი. გალაკტიონის ერთ ჩანაწერში, რომელსაც „ბარათაშვილის რითმა“ ჰქვია, ვკითხულობთ:

„რისთვისაა, რომ ბარათაშვილის (ისე, როგორც გრ. ორბელიანის) რითმები არ მისდევენ რუსთაველის ხაზს – ნამდვილ რითმას ქართული მახვილებით, შეუდარებელი მუსიკალური მახვილებით? ხომ არ არის აქ ერთგვარი გავლენა ანტონ კათალიკოზის „პოეტიკისა“? ხომ არ იგულისხმება ის გარემოება, რომ ბესიკმა მეტისმეტად გაამჩატა რითმა, ისე როგორც ალ. ჭავჭავაძემ. შეიძლება აქ რითმამ დაჰკარგა რუსთაველის სიმახვილე და მოსაბეზრებელი გახდა?“ ბარათაშვილის რითმაზე საუბარია, აგრეთვე, ჩანანერში „საკითხის დასმისათვის“. „ბარათაშვილის რითმები პირდაპირ გასაოცარია. ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ ბარათაშვილი კითხულობდა ლექსს ასე, რაც დაუმეგებელია: – „ნუ დავიმარხო რის, რის, რის, რის (104, 141), მხედველობაში აქვს „მერანის“ რითმა: შორის-მნუხარის-მინდვრის-მიმაცრის.

თამაზ ჩხენკელს პარადოქსად მიაჩნია, რომ ბარათაშვილს „გაცნობიერებული არაა ჰქონოდა არამც თუ თვალსაჩინო ფაქტი ქართულ ენაზე უცხო პროსოდის ზეგავლენისა, არამედ ამ ზეგავლენის მიზეზიც... მას, როგორც ჩანს, სრულებით არ ეჩვენება ასეთი რითმა არაბუნებრივად“ („წერილები“, 1976, 9).

ბარათაშვილის რითმას საგანგებო გამოკვლევა უძღვნა თამარ ლომიძემ. მისი აზრით, ბარათაშვილის ნაკლული რითმა უარყოფითი შეფასების ობიექტი კი არ არის, მისი შემოქმედების აუცილებელი კანონზომიერი ელემენტია. „არაზუსტი რითმის გამოყენება განაპირობებს სიტყვათა ძირითადი მნიშვნელობების ხაზგასმას, თითოეული სარიტმო სიტყვის გარკვეულ დამოუკიდებლობას მეორისაგან... არსებითი ღირებულება ენიჭება სარიტმო სიტყვების სემანტიკას“, რაც სრული რითმის აკუსტიკური თანახმიერების დროს ნიველირებულია. იგი ნიველირებულია მონოლოგურ მეტყველებაშიც. ბარათაშვილის მეტყველება კი დიალოგურია – დიალოგი საკუთარ თავთან, საკუთარ თავში სხვასთან“. ამის „შესაბამისად, ბარათაშვილის პოეზიაში ნამყვანია სწორედ აზრი, აზრობრივი მომენტი“ (74, 76-80).

ბარათაშვილის რითმის წარმოშობის ერთ-ერთ ფაქტორად თეიმურაზ დოიაშვილს ეროვნული ტრადიცია და, კერძოდ, არჩილის ნაკლული რითმა მიაჩნია. ამავე დროს, ნაკლული რითმა, მისი აზრით, ბარათაშვილის ლირიკის სპეციფიკით განპირობებული ბუნებრივი და შეუცვლელი ფორმაა“ („ვერსიფიკაციული პორტრეტები, 1999, 26-27).

ალექსანდრე ჭავჭავაძე მხოლოდ ბიძგის მიმცემი იყო. არსებითად კი ნაკლული რითმა თავისი სრული სახით პირველად გრიგოლ ორბელიანის ლექსებში გამოჩნდა და კანონიკური სახე მიიღო.

თუ ალექსანდრე ჭავჭავაძე სრული რითმებით იწყებს ლექსების წერას, გრიგოლ ორბელიანის პირველივე ლექსი „ანტონს“ (1829 წ.) ნაკლული რითმებითაა განწყობილი: მოცინარე-ვიდრე, სიყვარული-შეჭმუხვნილი, განქარვებული-ლიმილი. ვითარებას არ ცვლის ორიოდ იდენტური რითმა. სიხარული-სიყვარული, ალყვავებული-განქარვებული. ძირითადად, ასეა: ორ ან რამდენიმე მარცვლიანი სიტყვების შერითმებისა მხოლოდ ბოლო მარცვლებია შეთანხმებული: ესმის-გუშავის, რომელსა-გულ-წყლულსა („სალამო გამოსალმებისა“).

ვნახოთ ამ ლექსის პირველი ნაკლული რითმა: კავკასსა-მოხუცსა. საკმარისი იყო მსაზღვრელ-საზღვრულის ირიბი წყობა – მამას მოხუცსა – პირდაპირით შეცვლილიყო (მოხუც მამასა), რომ რითმა გაიმართებოდა: კავკასსა-მამასა. არადა პირდაპირი წყობის მსაზღვრელ-საზღვრული სახელები ჩვეულებრივია პოეტისათვის. მას ამავე ლექსის პირველ სტროფშივე ვხვდებით: „ბუმბერაზ მთანი“, „სპეტაკის ყინულ-გვირგვინით“.

აშკარაა, გრიგოლ ორბელიანი აბსოლუტურად არ ზრუნავს რითმის კეთილხმოვანებისათვის. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს, მას ნაკლული – კავკასსა-მოხუცსა – ერჩიოს სრულ რითმას – კავკასსა-მამასა.

ზოგჯერ სარიტმო სიტყვათა ბოლო მარცვლებიც არ ემთხვევა მთლიანად ერთმანეთს: სმენას-ზეცას („სატრფიალო ლექსები“), ზოგჯერ კი რითმის კადენცია მხოლოდ ერთი და იმავე თანხმოვნების ამარა დატოვებული: მშვიდს – წელიწადს („ნადირთა ჭირი“).

ვრცელი ლირიკული შედევერი „ჩემს დას ეფემიას“ ძირითადად ნაკლულ რითმებზეა აგებული.

ამავე დროს, ვერ ვიტყვით, რომ გრიგოლ ორბელიანს უჭირდა მრავალმარცვლიანი სრული რითმის პოვნა: გრიალი-ტრიალი-სრიალი-ბრიალი-კრიალი („იარალის“), იანი-ლიანი („ფრაგმენტები“), უსწავლელთა-რუსთაველთა („პასუხი შვილთა“), ვისცა-სიხარულის ცა („რო... ორ“), განმზადებულსა-ბნელ გულსა (***) „იმედო, ნუთუ ღმერთი ხარ“) და სხვ.

ამასთან ერთად, აღსანიშნავია, რომ გრიგოლ ორბელიანის რითმები ხშირად დახურულია: სოფლად-მსხვერპლად („დავით ორბელიანზე“). სამ-სამ სტროფიანი ლექსების: „ნ-დმი“ („მნათობო! თვით შენ აღმიხსენ“) და „მ...დმი“ ყველა სარიტმო ცალი თანხმოვნით ბოლოვდება. ქართული რითმა კი უმეტესად ღიაა, ლალი, გაშლილი ხმოვანებით. ავტორი, თითქოსდა, საგანგებოდ ახშობს რითმას, ანელებს მის მუსიკას.

რა ვითარებაა პოეტის მუხამბაზებში? საზოგადოდ, მუხამბაზი სამღერალი ლექსია და მუსიკალურ რითმას საჭიროებს. ასეა ბესიკის, საიათნოვას, ალექსანდრე ჭავჭავაძის, აკაკის პოეზიაში. გრიგოლ ორბელიანის მუხამბაზებშიც გვხვდება სრული, კეთილხმოვანი რითმები – ომონიმური: დაუკარ-დაუკარ, აივსოს-აივსოს, მისმინა-მისმინა! ახ, ალი-ახალი („სავათნავას მიბაძვა“), ტავტოლოგიური: შენი ვარ-შენი ვარ, მგონია-მგონია („მუხამბაზი – გინდ მეძინოს“), სადა ვარ-მზადა ვარ („დიმიტრი ონიკაშვილის დარდები“).

მაგრამ ძირითადად გრიგოლ ორბელიანის მუხამბაზთა რითმებიც ნაკლულია: მკერვალი-თაიგული, გვაკლებენ-მელოდნენ, დიდკაცნი-ბეჟანი (“მუხამბაზი – არავისთვის მე დღეს არა მცალიან“). „მუხამბაზში“ („ნუ მასმევ ღვინოს“) ათი რითმიდან რვა არაკეთილხმოვანია.

ეს საგულისხმო ფაქტია. იმდენად მიჩვეულია პოეტის ყური არასრულ, ნაკლულ რითმას, რომ მუხამბაზებშიც კი – ძაფზე აცმულ მარგალიტებში – იგი ჩვეულებრივად და ნორმალურად მიაჩნია.

ნაკლული რითმიდან ერთი ნაბიჯია ურითმობამდე და გრიგოლ ორბელიანიც გაბედულად დგამს ამ ნაბიჯს. მანამდე თითქმის ყველა ორიგინალური ქართული ლექსი რითმიანი იყო. ურითმობა ახასიათებდა მხოლოდ ზოგიერთ ხალხურ ლექსს (სვანური, ხევსურული მთბლურები) და სასულიერო იამბიკოებს. გრიგოლ ორბელიანმა კარგად იცოდა: „განა რითმა რომ არ იყოს, ლექსი არ იქნება?“ (ილია ჭავჭავაძე) და რამდენიმე პირველხარისხოვანი ლექსი ურითმოდ დატოვა: „ჩემი ეპიტაფია“, „მუშა ბოქულაძე“, „ფსალმუნი“, „დავებრდი, ბედს ვერ მოვესწარ“. გარდა ამისა, „დიმიტრი ონიკაშვილის დარდები“, რომელიც იდენტური რითმით იწყება, მაგრამ ურითმო სტრიქონებით გრძელდება და თავდება.

ამასთან ერთად, აღსანიშნავია ორტაეპიანი ურითმო ლექსები:

ან სად ხართ, გმირნო! გზა ცხოვრებისა
განვლეთ დიდებით და მოგვეფარეთ.

ანდა:

ან ვხარობ, მაგრამ მტანჯავს ეს ფიქრი,
რომ სიხარულსაც აქვს დასასრული.

თვალში საცემია ერთი რამ: რითმის დაკლება ან სრული ურითმობა უფრო მეტად ბოლოდროინდელი ლექსებისთვისაა ნიშანდობლივი. არასრული, ერთ მარცვალზე შერჩენილი რითმიდან პოეტი თანდათან გადავიდა ურითმობაზე.

საგულისხმოა, რომ გრიგოლ ორბელიანის შემოქმედებაში საკმაოდ ძლიერია რელიგიური მოტივები და მოულოდნელი არ არის, რომ „ფსალმუნის“ ავტორმა ურითმო იამბიკობის ფორმა მოიმარჯვა. რელიგიურ თემაზე დანერვილი პატარა ლექსის: *** „იმედო, ნუთუ ღმერთი ხარ“ ერთი ადგილი ურითმოდაა დატოვებული, თავად „ფსალმუნი“ – თავიდან ბოლომდე ურითმო ლექსი – შინაარსითა და განწყობილებით ნამდვილი საგალობელია, ხოლო „ჩემი ეპიტაფია“ ტიპიური იამბიკოა 12-მარცვლიანი საზომით (5/7) და ურითმოებით.

მეორე მხრივ, გამორიცხული არ არის ევროპული თეთრი ლექსის გავლენა. რომანტიზმი, რომლის ტიპიური წარმომადგენელი გრიგოლ ორბელიანი იყო, ევროპიდან წამოსული ლიტერატურული მიმდინარეობაა.

როგორც ნაკლული რითმა, ისე თეთრი ლექსი მრავალსაუკუნოვან სავალდებულო და სრულრითმიან ქართულ პოეზიაში მთლიანი შემობრუნება იყო.

გრიგოლ ორბელიანის ნაკლული რითმა პირდაპირი გზით გადავიდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში.

ყრმობისდროინდელ სამსავე ნაწარმოებში: „ნარგიზი და ყაყაჩო“, „ვარდი და ია“, „კავკასიური მოთხრობა“ რითმათა აბსოლუტური უმრავლესობა ღარიბია, არაკეთილხმოვანი: ლაყლადყებს-ბიბინებს, სუნნელად-მართლად („ნარგიზი და ყაყაჩო“), მოლჰფენს-დამრეცს, ფიქრით-ძგერით, მიილოს-შეირთოს, გაალო-იყო („კავკასიური მოთხრობა“). მხოლოდ ალაგ-ალაგ გაიეღვებს სრული რითმა: მცინაროვინ არი („ვარდი და ია“), ხმა ისმის-და ისმის („ნარგიზი და ყაყაჩო“).

აღსანიშნავია, რომ იმდროინდელი კულტურულ-ლიტერატურული ატმოსფეროს შესაბამისად, პოეტმა თავდაპირველად მუხამბაზურ ჰანგზე მოსინჯა ხმა. პირველ ორ ლექსს სტროფიდან სტროფში გადამსვლელი მუხამბაზური რითმა აქვს. ასევე, ერთ ადრინდელ ლექსსაც სათაურად „ბულბული ვარდზედ“ მისცა, მაგრამ ვერც მუხამბაზურ პოეზიას მოერგო და ვერც ვარდბულბულიანურ მოტივს აჰყვა. ერთსაც და მეორესაც უმაღვე აქცია ზურგი. პირიქით, ამ ლექსში თემის საპირისპირო გადანყვეტა მოგვცა.

ტრადიციული პოეტიკიდან არის გადმოყოლილი უნებლიე, შემთხვევითი შიდარიტმებიც („კავკასიური მოთხრობა“, „შემოღამება მთანმინდაზედ“, „ბედი ქართლისა“). ზოგჯერ შიდარიტმა სტრუქტურული ღირებულებისაა, ორგანიზაციული ფუნქცია აქვს, ლექსის რიტმს არეგულირებს:

შენნი მოთქმანი, კაეშნის ხმანი,
ხანცა ოხვრანი, ხანც ამოსკენანი".
(„ჩონგურს“)

ტრადიციიდანვე მომდინარეობს შედგენილი რითმაც, რომლის ერთი ნიმუში ყრმობისდროინდელი ლექსიდან მოვიტანე და სხვა დროსაც იჩენს თავს: მე თასი-ღმერთასი (***) „ვლოცავ დღეს“, დამეღვევა მე-სიამე („ბედი ქართლისა“).

აქვე არ შეიძლება უყურადღებოდ დავტოვოთ ერთადერთი ომონიმური რითმა: საყურე-საყურე. იგი ორგანულად არის ჩანწული ლექსში „საყურე“ და ჩინებულ მხატვრულ სახეს ქმნის. მართლაც, რომ „უცხო საყურეა“ თავის ჩრდილთან მოთამაშე საყურე, ისე როგორც პეპელასგან დარხეული შროშანა. იგი ოაზისივით მოჩანს ბარათაშვილის მედიტაციურ ლირიკაში:

ვითა პეპელა
არხევს ნელ-ნელა
სპეტაკს შროშანას, ლამაზად ახრილს,
ასე საყურე,
უცხო საყურე
ეთამაშება თავისსა აჩრდილს.

სიტყვა ახრილს, რომელიც არამონათესავე თანხმოვნებით (ზ, ჩ) არის შეუღლებული სიტყვასთან აჩრდილს, ჰარმონიულ შესატყვისს

პოულობს ახლო მდგომ სიტყვასთან აზრებს. ნაკლული რითმის კომპენსაციას ალიტერაცია ახდენს.

ძალზე საყურადღებოა გარიტმვის ერთი უნიკალური ფორმაც (xaaa):

ნაპოლეონმა გარდმოავლო თვალი ფრანციას,
და თქვა: „აბაო, ხელმწიფებამ რა შემიძინა?“
და რა იხილა თვისს დიდების მსხვერპლი თვის წინა,
მისს მოღრუბლულ შუბლს შუქი რალაც გარდაეფინა.

ამ სტროფით იწყება საკმაოდ ვრცელი ლექსი „ნაპოლეონ“, რომელიც თავიდან ბოლომდე ამ წესითაა გარიტმული. როგორც ეს ბრწყინვალე ლექსი არ არის შემთხვევითი ბარათაშვილისთვის, ისე გარიტმვის ეს ფორმაც მისთვის შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ამავე დროს, იგი ერთადერთია ბარათაშვილის ლექსებში და, საერთოდ, ქართულ პოეზიაში.

თუ რკალური რითმა ჩვეულებრივი მოვლენა იყო იმდროინდელ რუსულ პოეზიაში და აქედან უნდა იყოს გადასული როგორც ალექსანდრე ჭავჭავაძის, ისე ბარათაშვილის ლექსებში, საეჭვოა, რომ xaaa, თავისი არაეფექტურობის გამო, რომელიმე ერის ვერსიფიკაციის კუთვნილება ყოფილიყო. იგი ბარათაშვილისეულია. ჩვენი პოეტი სტროფის რომელიმე სტრიქონს არაერთგზის ტოვებს გაურითმავად.

„ბედი ქართლისაში“ ერთ სამტაეპიან სტროფს მეორე ტაეპი გაურითმავი აქვს (axa). ასევეა „ჩონგურშიც“. მესამე გაურითმავი ტაეპია ლექსში „კნიაზ ბარათაევის აზარფეშაზედ“. მეოთხე გაურითმავ ტაეპებს ვხვდებით ლექსში „ცისა ფერს“ მაშინ, როცა ალექსანდრე ჭავჭავაძის თარგმანში, რომლის მიხედვითაც იგი არის შექმნილი, რითმის ჩავარდნა არ გვაქვს. მაგრამ „ნაპოლეონის“ გარიტმვის წესთან ყველაზე უფრო ახლოსაა „ფიქრნი მტკვრის პირას“ ერთი მონაკვეთი, სადაც ხუთტაეპიან სტროფში სწორედ პირველი სტრიქონია გაურითმავი:

თვითონ მეფენიც უძლეველნი, რომელთ უმაღლეს
ამო სოფლად არღა არის სხვა რამ დიდება,
შფოთვენ და დრტვინვენ და იტყვიან: „როდის იქნება,
ის სამეფოცა ჩვენი იყოს?“ და აღიძვრიან
იმავ მიწისთვის, რაც დღეს თუ ხვალ თვითვე არიან!...

ალარაფერს ვამბობთ კატრენის მესამე გაურითმავ ტაეპზე - aaxa (***, „მიყვარს თვალები“, ***, „შენნი დალალნი“), არც ინტერვალიან რითმაზე - xaxa („კ.დ.ჩ.“), რაც ჩვეულებრივი მოვლენაა ქართულ ვერსიფიკაციაში.

გართმვის სხვა ფორმებიდან აღსანიშნავია მოსაზღვრე (aaaa), ჯვარედინი (abab), აგრეთვე, ჩახრუხაულის დატეხვით მიღებული რითმები. ეს უკანასკნელი (aabccb) ბარათაშვილს გრიგოლ ორბელიანისგან აქვს გადმოღებული და, საგულისხმოა, რომ გრიგოლ ორბელიანმა ეკატერინე ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი ლექსი გართმა ამ წესით და ბარათაშვილის სამივე ლექსიც („თავადის ჭავჭავაძის ასულს ეკატერინას“, „საყურე“ და „ნა... ფორტეპიანოზედ მომღერალი“), რომლებიც ამგვარი სტროფული კომპოზიციისა და ამგვარადვე არის გართმული, ეკატერინე ჭავჭავაძის სახელზეა დანერილი.

გართმვის სისტემებს შორის ყველაზე ხშირი წყვილადი რითმაა (aabb):

ნუ ვინ იტყვის ობლობისა ვაებას,
ნუ ვინ სჩივის თავის უთვისტომობას,
საბრალლო მხოლოდ სული ობოლი:
ზნელლა ჰპოვოს, რა დაკარგოს მან ტოლი”.
(სული ობოლი)

ამ წესითაა თითქმის მთლიანად გართმული პოემა „ბედი ქართლისა“.

კონსტანტინე ჭიჭინაძე ფიქრობს, რომ გართმვის ეს ფორმა ბარათაშვილმა აითვისა ყუკოვსკის მიერ თარგმნილი ბაირონის „შილიონის ტუსალიდან“ (132,31). მაგრამ წყვილადი რითმით არა ერთი ლექსი აქვთ დანერილი ალექსანდრე ჭავჭავაძეს და გრიგოლ ორბელიანს.

ბარათაშვილის ლექსი, უწინარეს ყოვლისა, ნაკლული რითმით და გართმვის ამ ხერხით იცნობა.

მაგრამ მთავარი მაინც ფონიკაა – რითმის ძირითადი მსაზღვრელი – და ამ მხრივ ბარათაშვილი, თავისი ბიძის მსგავსად, ნაკლული რითმით შევიდა ქართული ვერსიფიკაციის ისტორიაში. თვით ოთხმარცვლიანი სარითმო სიტყვებიც კი, ზოგჯერ ბოლო მარცვლებზე ირითმება: არონინებ-დაანყლულეებ („თავადის ჭავჭავაძის ასულს“). პოემაში

„ბედი ქართლისა“ სიტყვა ირაკლი რამდენჯერმე არის გამოყენებული რითმის ცალად. თუ ორიოდ შემთხვევაში იგი აკუსტიკურად ასე თუ ისე მსგავს სიტყვასთანაა შეწყვილებული: ირაკლი-გულნაკლი, ირაკლის-ქართლის, ზოგჯერ მეტისმეტად მწირ რითმას ქმნის: ირაკლი-მხურვალი.

ამ მხრივ პოეტი არ არჩევს თავის შედეგებსა და რიგით ნაწარმოებებს.

„მერანის“ პირველივე რითმა: მერანი-ყორანი ერთგვაროვანია და მდარე. აქვეა გალაკტიონის მიერ შენიშნული ერთმარცვლიანი თანხმობანი: შორის-მწუხარის-მინდვრის-მომაყრის, ან კიდევ: სამ-შობლო-საიდუმლო და სხვ. ლექსებში: „***არ უკიჟინო, სატრფოო“ და „სულო ბოროტო“ სანყისი სტროფები – პირველში სამი და მეორეში ორი – ნაკლული რითმებითაა გამართული.

როცა ლექსი არაკეთილხმოვანი რითმით იწყება, მკითხველს თავიდანვე უსიამოვნოდ განაწყობს მისდამი და შემდეგ სრული რითმაც რომ ჩაურთოს, პირველი შთაბეჭდილების განელება ძნელდება, ამიტომ ინტერესი ლექსის სხვა კომპონენტებზე გადააქვს (ეს რთული პრობლემაა და მასზე შემდეგ საგანგებოდ შევჩერდები).

გრიგოლ ორბელიანის მსგავსად, ბარათაშვილსაც მოეპოვება სრული, კეთილხმოვანი რითმები, თავის ბიძაზე უფრო მეტიც და უკეთესიც.

ამაზე სერგი გორგაძეც მიუთითებდა. ყველას უნდოდა გენიალური პოეტის ლექსებში მისი გენიის შესაფერი მაღალხარისხოვანი რითმები ეპოვნა. პოეტ დომენტი თომაშვილის ნაქონ ბარათაშვილის თხზულებათა 1939 წლის გამოცემაში სრული რითმები ყველგან ფანქრითაა გახაზული. კონსტანტინე ჭიჭინაძეს ნიმუშად მოაქვს რამდენიმე კარგრითმიანი სტროფი საგულისხმო მინანერით: „აქა-იქ, ძალიან იშვიათად, წყვილ სტრიქონში ასეთი სრულხმოვანი რითმა დარეკავს ხოლმე:

მოქშუის მტკვარი, მოჰქრის ნიავი და შრიალითა არხევს ჩინარსა,
და გამოსცემენ სახიობასა, ტკბილის ოცნებით დამაძინარსა (132, 129).

ზოგჯერ მთელი სტროფი იდენტური, კეთილხმოვანი რითმებითაა განწყობილი. კონსტანტინე ჭიჭინაძე მიუთითებს „ჩემი ლოცვის“ მესამე სტროფზე („ცხოვრების წყაროვ“) და იგი ამ მხრივ ერთადერთ ნიმუშად

მიაჩნია. „ჩინარის“ პირველ სტროფსაც კარგი რითმები აქვს: ახალი-მაღალი, შრიალთა სმენა-დათმენა.

მაგრამ რითმა მხოლოდ ბგერათა ჰარმონია არ არის. მას სხვა განზომილებანიც აქვს, კერძოდ, სემანტიკა.

სემანტიკის გათვალისწინების გარეშე ბარათაშვილის რითმის ანალიზი არა მხოლოდ ცალმხრივი, არამედ საერთოდ გაუმართლებელი იქნება. „მერანის“ ავტორი, როგორც აზრის პოეტი, არ შეიძლება რითმაში არ გამჟღავნებულიყო.

სწორედ ამ გარემოებაზე გაამახვილა ყურადღება თამარ ლომიძემ. მისი აზრით, როცა რითმა ნაკლულია, სარიტმო სიტყვათა მნიშვნელობა უფრო გამოყოფილია, წინა პლანზეა რითმის სემანტიკა, ხოლო კეთილხმოვანი რითმების დროს აქცენტი აკუსტიკაზეა გადატანილი, სემანტიკა ჩრდილშია.

ბარათაშვილის ლექსებში არანაკლებ ხშირია ზმნისეული რითმები. მაგალითად, ლექსში „ჩემს ვარსკვლავს“ 16 სარიტმო სიტყვიდან 13 ზმნა ან სახელზმნა არის. მეორე და მეოთხე სტროფთა რითმები მთლიანად ზმნურია (დამიმწარებ - მოიფარებ, მომაგებ- გამომინათებ, გამომედარე - გამომიდარე, გარმოისარე - მომაყარე). ანალოგიური ვითარებაა „ნაპოლეონში“ (18 ცალიდან 11 ზმნაა). ბარათაშვილი საერთოდ ბუნებრივი სინტაქსით წერს და წინადადებას (სტრიქონს) ხშირად ზმნით (შემასმენლით) ათავებს:

რაც ერთხელ ცხოვლად სულს დააჩნდების,
საშვილიშვილოდ გარდაეცემის.
(„ბედი ქართლისა“)

ანდა:

აშკის ენა მას ახარებს, მას ასულდგმარებს,
მაგრამ სიყვარულს მისი გული ვერ მიიკარებს.
(„ჩემთ მეგობართ“)

რითმის ცალი ზმნა ასულდგმარებს სტრიქონის ბუნებრივი, ამავე დროს, ამაღლებული დასასრულია.

ბარათაშვილის ზმნური რითმები სემანტიკურად საყურადღებოა: რითმაში საგნის იმგვარი მოქმედებაა გამოტანილი, რომელიც მისთვის ძირითადი და არსებითია. ვნახოთ კონკრეტულად:

ვინ არის იგი, ვისთვის გული ერთხელ ალექსოს
და რაც მიეღოს ერთხელ ნატკრით, ისი ეკმაროს.

(„ფიქრნი მტკვრის პირას“)

ან:

სასაცილოა, ბერი კაცი რომ ყმანვილობდეს
და საბრალოა, როს ჭაბუკი ბერიკაცობდეს!

(„ჩემთ მეგობართ“)

ზმნური რითმები დინამიკურია, რაც ზედგამოჭრილია ბარათაშვილისთვის. სულიერი ობლობის მიუხედავად, „მერანის“ ავტორი აქტიური მოქმედების პოეტიკა. მის ლექსებში ბედთან შეურიგებლობის ყიჟინა ისმის.

მაგრამ, ჩემი აზრით, ბარათაშვილი საგანგებოდ არ ზრუნავს, რითმა სემანტიკურად დატვირთოს, სტრიქონთა ბოლოებში არ ათავსებს იმგვარ სიტყვებს, რომ მხატვრული სახე შექმნას ან სტრიქონის შინაარსი გააცხოველოს. ეს თავისთავად მოაქვს პოეტის ინტელექტუალურ ხედვას, მეტყველების სტილსა და ბუნებრივ სინტაქსს.

თუმცა უმართებულ იქნებოდა ზემოთქმულის აბსოლუტიზირება. მხატვრული აზროვნება, ცნებითისგან განსხვავებით, ზოგჯერ ალოგიკურია. პოეტი, ამ შემთხვევაში ბარათაშვილი, არ არის შებოჭილი ერთი აზრობრივ-გამომსახველობითი სქემით, რომ მისგან არასოდეს უხვევდეს. მართალია, საგანგებოდ არ ზრუნავს რითმაზე, მაგრამ სიტყვათქმნადობის ორიოდ ნიმუში (ესხივმფინარე და ემუქმკებიან) ეკატერინე ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილ ლექსებში უთუოდ გააზრებულია: საყვარელ არსებას განსაკუთრებული, ამალღებული ენით ესაუბრება.

ამრიგად, დებულება, რომ ბარათაშვილის რითმის აკუსტიკურ სილარიბეს მისი სემანტიკური სიმდიდრე ფარავს, სადავო არ არის. მკითხველისთვის მნიშვნელობა არა აქვს, ეს პოეტის მიერ გაცნობიერებულია თუ გაუცნობიერებელი. მთავარი ისაა, რომ ყრუ რითმამ მისი თვალის და სმენის სტრიქონთა ბოლოებს ჩამოაშორა და ლექსის შიდა სამყაროში გადაიტანა, ლექსის აზრსა და განცდაზე გაამახვილებინა ყურადღება. ერთმანეთს დაუპირისპირდა რითმის ორი ძირითადი პარამეტრი – აკუსტიკა და სემანტიკა.

მაგრამ ბარათაშვილის ნაკლული რითმის ამგვარი ახსნა ვერ გავრცელდება, საზოგადოდ, ნაკლულ რითმაზე და, კერძოდ, გრიგოლ ორბელიანის რითმაზე.

„სადღეგრძელოს“ ავტორის რითმა აკუსტიკურად უფრო ღარიბია და იშვიათად უფრო სრული, ვიდრე ბარათაშვილისა. ამავე დროს, ვერ ვიტყვით, რომ გრიგოლ ორბელიანის რითმა სემანტიკურად ბარათაშვილის რითმასავით დატვირთული იყოს და მისი არაკეთილშობიანების კომპენსაცია სემანტიკური სიმდიდრით ხდებოდეს.

ვიდრე ამ კითხვაზე პასუხს გავცემდეთ, რომანტიკოსთა ნაკლული რითმის გენეზისს გავარკვევდეთ, უნდა მივუბრუნდეთ ადრე მოტანილ მოსაზრებებს, რომ „ბარათაშვილის ნაკლული რითმა მისი შემოქმედების აუცილებელი, კანონზომიერი ელემენტი“ (თამარ ლომიძე), იგი „ბარათაშვილის ლირიკის სპეციფიკით განპირობებული ბუნებრივი და უცვლელი ფორმაა“ (თეიმურაზ დოიაშვილი).

რითმა სალექსო სტრუქტურის ელემენტი და მისი აეკარგეანობა ლექსის სტრუქტურით უნდა შემონმდეს და არა იზოლირებული, ლექსიდან გამოტანილი რითმებით, რადგან რითმა კონტექსტში ცოცხლობს, ნაწარმოების სხვა კომპონენტებთან, უპირველესად, მის აზრთან და შინაარსთან მიმართებაში.

დავაკვირდეთ ამ თვალსაზრისით პოეტის ორ ლექსს: *** „ვპოვე ტაძარი“ და *** „სულო ბოროტ“.

ლექსთა შინაარსის შესაბამისად, მკვეთრი სხვაობაა მათ რითმებს შორის.

*** „ვპოვე ტაძარი“ სიყვარულის ჰიმნია. პოეტმა იპოვა სიყვარულის ტაძარი, სადაც უქრობელი, წმინდა ლამპარი ანთია და ანგელოსთა გალობა ისმის. სოფლის ლეღვით დამაშვრალი მწირი იქ ეძებს წუთით განსვენებას, კაცთა სიავით და ბედის უკუღმართი ბრუნვით მოკლულ გულს წმინდა ლამპარი უთბობს და ნეტარებით აღსავსე სასუფეველს ხედავს.

ლექსის შუაწელში ეს სიყვარულის ტაძარი გაქრა, იმ ლამპრისგან მხოლოდ დამქრალი ცეცხლი დარჩა და პოეტის გული ისევ სევდამ მოიცვა.

სიყვარულის ჰარმონიის შესაბამისად, ლექსის პირველი სტროფის რითმა სრული და ჰარმონიულია: მდგარი-ლამპარი-ქნარი-ზარი. ძირითადად ასეთივეა მეორე სტროფის რითმაც. მეოთხე სტროფში,

სადაც შინაარსობრივი გარდატეხა ხდება, რითმა კოჭლდება: ორ-მარცვლიან ზუსტ კადენციებს (არებს-არებს-არებს) ერთმარცვლიანი აბოლოებს (ურებს).

უნუგემო მდგომარეობა გრძელდება, მაგრამ რადგან პოეტის ფიქრი ისევ სიყვარულის ტაძარს და მასში დანთებულ ლამპარს დასტრიალებს თავს, ლექსის სათავიდან წამოსული ბგერითი ჰარმონია ინერციით ბოლომდე ინარჩუნებს ძალას. უკანასკნელი სტროფის რითმაში კვლავ ლამპრის ხმოვანება ისმის, რაც ტაძარზე ფიქრის ბგერითი ასოციაციას: ტაძარი-ლამპარი-კარი-მიუსაფარი.

*** „ვგოვე ტაძარის“ საპირისპიროდ, *** „სულო ბოროტოში“ დემონური სული ტრიალებს. ლექსიც დისჰარმონიული რითმებით იწყება: წინამძღვრად-აღმაშფოთრად, მშვიდობა-სარწმუნოება. ერთ-ორჯერ თუ გამოერევა სრული რითმა. ლექსის ბოლო რითმა მუსიკალურად სრულყოფილია, მაგრამ სემანტიკურად არის დამძიმებული: მახვრალი-მსახვრალი. დასაწყისის დისჰარმონიულობა და დასასრულის ტრაგიზმი კარგად შეესატყვისება ლექსის აზრს.

ამ ორი ლექსის შეპირისპირებითი ანალიზი ცხადყოფს, რომ რითმა ლექსის შინაარსსა და განწყობილებასთან არის შეფარდებული, რითმის აკუსტიკა ამის მიხედვით ცვალებადობს.

ამიტომაც, რომ ლექსს „***ვლოცავ დღეს ჩემი გაჩენის“, რომელიც ერთთავად სასიამოვნო განწყობილებითაა სავსე, რითმებიც სასიამოვნო უღერადობისა აქვს: მე თასი - ღმერთასი, მართასი - ათასი.

ასევე, ლექსის ხასიათის გათვალისწინების გარეშე, ვერ ავხსნით „მაღლი შენს გამჩენს, ლამაზოს“ რითმათა სრულხმიანობას: შავ-თვალეზიანო-ხმიანო, სახელსა-სოფელსა და სხვ. ლექსში „სოფლისა მუშა სანყალის“ განცდებია გადმოცემული, იგი ხალხურ კილოზეა დანერგილი და, ამის კვალობაზე, რითმაც მარტივი აქვს, ხალხურის ეკვივალენტური.

ახლა, ასევე, ლექსის მთლიან კონტექსტში „ხმა იღუმალის“ რითმებიც განვიხილოთ.

პირველი ორტაეპიანი სტროფი ლექსის პრელუდიაა:

ვისი ხმა არის ეს საკურველი?

რად აქვს გულს ესე ჩუმი ნალველი?

ამის შესაბამისად, რითმაში ლექსის ძირითადი აზრია კონცენ-ტრირებული. საკურველი ხმა იგივე იღუმალი ხმაა, ნალველი – პოეტის

სულიერი მდგომარეობა. რითმის პირველი წვერი ზედსართავი სახელია, მეორე – არსებითი. მათ შორის მსაზღვრელ-საზღვრულის პოტენციური მიმართებაა (საკურველი ნაღველი). რითმა არასრულია, ბგერითი თანხმობა სიტყვათა სამმარცვლიან კადენციებს ბოლომდე ვერ ავსებს, რაც სასურველი იყო ლექსის მეტრული სქემის მიხედვით (5/5).

მეორე სტროფის დასაწყისში რითმა სწორდება: წუთისოფელი-წრფელი. შემდეგ ისევ მრუდდება: ყმანვილობის-შორის. სტროფის ბოლოს პოეტი ისევ იდუმალ ხმას უბრუნდება. სარიტმო სიტყვა **სანადელთა** მისი სულიერი მდგომარეობის მანიშნებელია და ლექსის ძირითადი აზრითაა დატვირთული.

მეორე სტროფს შინაარსობრივად ებმის მესამე. საუბარი ისევ იდუმალ ხმაზე გრძელდება.

ცხადად თუ სიზმრად, იგი მე მარად
სულ ერთსა მიწვრთნის გულისა ჭირად.

სარიტმო სიტყვები: მარად და ჭირად ნაკლულ რითმას ქმნიან, მაგრამ სემანტიკურად ლექსს აძლიერებენ: სულ მუდამ ესმის პოეტს ეს ხმა, სულ ერთსა და იმავეს ჩასძახის „გულისა ჭირად“. მომდევნო რითმას აზრობრივი დატვირთვა აღარა აქვს, სამაგიეროდ, მუსიკალურად სრულყოფილია: შენი-საშენი. რითმის ჰარმონიას აძლიერებს ერთ სინტაგმად შეკრული სარიტმო სიტყვები. სემანტიკური სიღარიბე აკუსტიკური სიმდიდრითაა კომპენსირებული.

სტროფის ბოლო ორტაეპედი ამ ვრცელი, 12-ტაეპიანი რიტმული მონაკვეთის შემაჯამებელია:

მაგრამ მე მხვედრსა ჩემსა ვერ ეპოვებ
და მით კაეშანს ვერლა ვიშორებ.

ზმნური რითმა სტრიქონებს ალონიერებს, ხოლო უარყოფითი ნაწილაკები – ვერ, ვერლა – ავტორის მძიმე სულიერ მდგომარეობაზე მიგვანიშნებს.

ეს ორი სტროფი, რომელიც ერთი მთლიანი სემანტიკური მონაკვეთია თავისი დასაწყისითა და დასასრულით, პოეტსაც გაერთიანებული აქვს (ლექსის ავტოგრაფში ისინი ერთმანეთზეა გადაბმული).

შემდეგი სტროფის პირველი სარიტმო სიტყვები: დევნისა, სინიდისისა (სინიდისის დევნა) ისევ აზრობრივი ფუნქციის მატარებელია.

რითმის უზუსტობა მომდევნო ორტაეპედში სწორდება: ავსა-საქენ-ჯნავსა (შეთავსებული რითმა მსაზღვრელ-საზღვრულით) თუმცა აზრობრივი დატვირთვა ძლიერი აღარ არის (ისევე აკუსტიკისა და სემანტიკის დაპირისპირება).

ყველაზე მძაფრი ლექსის ბოლო, ექვსტაეპიანი სტროფია:

ანგელოსი ხარ, მფარველი ჩემი
ან თუ ეშმაკი, მაცთური ჩემი,
ვინცა ხარ, მარქვი, რას მომისწავებ,
სიცოცხლეს ჩემსა რას განუმზადებ?
როს ვსცნა მე შენი საიდუმლობა,
როს მხედეს ამ სოფლად ჩემი წილობა?

პირველი ორტაეპედი სინონიმებსა და ანტონიმებზეა აგებული. შემდეგ რითმაში ზმნები ჩაერთვის: მომისწავებ, განუმზადებ, რომლებიც წინ დართული კითხვითი ნაცვალსახელებით (რას მომისწავებ? რას განუმზადებ?) პოეტის უსასოო მდგომარეობის გამომხატველია.

ბოლო რითმაში ლექსის ცენტრალური სიტყვა საიდუმლობა ისმის, რასაც ერთმება ასევე სემანტიკურად ძლიერი წილობა; როდის გაიგებს პოეტი ამ თანამდევნი ხმის საიდუმლოს? როდის ეღიროსება ამ სოფლად თავის საშვენ ხვედრს, თავის წილს? ან ეღიროსება კი საერთოდ?

ლექსის ეს ბოლო რითმა, ისევე როგორც პირველი, აზრობრივად ღონიერი, მაგრამ ევფონიურად სუსტია. დასასრული დასაწყისის ეხმიანება.

ლექსის კომპოზიციურ სრულყოფაში, რომელიც თავი და ბოლო სტროფების აზრობრივ თანახმიერებასა და კითხვით ფორმაში მდგომარეობს, რითმაც მონაწილეობს.

როგორც ვხედავთ, კანონზომიერება აშკარაა: სემანტიკურად მდიდარი რითმა აკუსტიკურად ღარიბია და, პირიქით. და რადგან ლექსში ნაკლები რითმები დიდად სჭარბობს სრულ რითმებს, იგი სემანტიკურად ძლიერია. რითმის არაკეთილხმოვანების მიზეზიც ლექსის მძაფრი, დრამატული შინაარსია.

როგორც ზემოთ გაკვრით აღვნიშნეთ, ამ ლექსის მეტრულ სტრუქტურას, უფრო ზუსტად, სტრიქონის ბოლო ხუთმარცვლიან მუხლს ხშირად არ შეესაბამება რითმის რიტმული ფორმა. სერგი გორგაძის სიტყვებით: „რითმა ლექსის საზომს იშვიათად შეეფერება“.

ამავე დროს, ევფონია ბოლომდე არ მიჰყვება კადენციას. არც ერთი სამმარცვლიანი ევფონიური წყვილი არ გვაქვს. როცა ორმარცვლიანი კადენცია და აკუსტიკა სამმარცვლიანთან არის შეწყვილებული (შენი-საშენი), რითმას, ასე თუ ისე, სრული ეთქმის. ასეთი შემთხვევა კი სამია. ამრიგად, ლექსის 12 რითმიდან მხოლოდ ოთხია იდენტური, ყველა დანარჩენი კი ნაკლულია. მიზეზი, როგორც ეთქვით, შინაარსობრივი ფაქტორია.

ცხადია, ამ ლექსის მაგალითი არ შეიძლება პოეტის მთელ შემოქმედებაზე გავრცელდეს. ზოგჯერ მისი რითმა აზრობრივადაც გამორჩეულია და მუსიკალურადაც. მაგრამ არც „ხმა იღუმალია“ გამონაკლისი. არსებითად, ბარათაშვილის რითმები ან ერთი, ან მეორე ნიშნით ხასიათდება, უმეტესად კი მუსიკალურად ღარიბია და სემანტიკურად – მდიდარი.

რომანტიკოსთა რითმის თავსამტვრევი პრობლემაა მისი წარმომავლობა. ზემოთ კომენტირების გარეშე წარმოვადგინე ამ საგანზე არსებული ლიტერატურა. რა უნდა ითქვას საბოლოოდ?

როგორც ვნახეთ, ბარათაშვილის ნაკლული რითმა პოეტის შემოქმედების შინაგანი კანონზომიერების შედეგია.

არც გარეშე ფაქტორების გამორიცხვა შეიძლება, მაგრამ დაუჯერებელია: გრიგოლ ორბელიანი და ნიკოლოზ ბარათაშვილი იმდენად გაუცნობიერებელნი იყვნენ პროსოდის საკითხებში, რომ რუსულ რითმას თვალთ ალიქვამდნენ და არა სმენით; რუსული ვაჟური რითმის ანალოგიით სარიტმო სიტყვებში მახვილებს ბოლო მარცვალზე სვამდნენ: გმირი-ძლიერი (გრიგოლ ორბელიანი), შორის-მწუხარის (ბარათაშვილი). ეს არც შეგნებული აქტი შეიძლებოდა ყოფილიყო და არც „გაუცნობიერებელი ფონიკური იმიტაციები“.

რომანტიკოსთა რითმა საერთოდ არ არის მახვილით წარმოებული. მათ შემოქმედებაში მახვილის ცნება ჩამოშორდა რითმის ცნებას, რის შესაძლებლობასაც ენის სუსტი, ფიქსირებული, ფონოლოგიურ ღირებულებას მოკლებული მახვილი და, საერთოდ, ქართული ვერსიფიკაცია იძლევა (150,49-50).

სარწმუნოდ მიმაჩნია, რომ რომანტიკოსთა რითმა რეაქცია იყო ბესიკისა და მისი სკოლის მეტისმეტად ტკბილხმოვან რითმებზე. ასევე მათი პოეზია აშკარად უპირისპირდება აღმოსავლურ, მუხამბაზურ სტილს.

არჩილის ნაკლული რითმის გავლენასთან ერთად, უნდა ვახსენოთ „არჩილ მეფის ქების“ (ე.წ. „აბდულმესიანის“) კიდევ უფრო

არაზუსტი რითმა. მაგრამ ამ ფაქტორის გაზვიადება არ შეიძლება, ისევე როგორც საგალობელთა ემბრიონალური რითმის გავლენისა.

მთავარი მანინც რომანტიზმია, ევროპეიზმი, ლექსის წერის ევროპული მანერა.

აღმოსავლურ ფიგურალობას მოკლებულ რომანტიკოსთა პოეზიას (ილია ჭავჭავაძე) არც რითმის ფიგურალობა არ ახასიათებს.

რადგან ქართველმა რომანტიკოსებმა გეზი ევროპული პოეზიისკენ აიღეს (რომელშიც რუსულიც იგულისხმება), აღარ გამოედევნენ რითმის მრავალმარცვლიანობას და კეთილხმოვანებას. ისინი ახლოს იცნობდნენ რუსულ პოეზიას, ფრანგულსაც (აღიქსანდრე ჭავჭავაძე), თარგმნიდნენ კიდევ და ამჩნევდნენ, რომ რუსულ პოეზიაში სარიტმო სიტყვები მთლიანად არ ეწყობიან ერთმანეთს, ამიტომ შესაძლებლად ჩათვალეს, ქართული სიტყვებიც ამ წესით გაერთიმათ. რუსული რითმის ზეგავლენას (რასაც კონსტანტინე ჭიჭინაძე და შემდეგ აკაკი განერელია რითმის თვალთ ათვისებით ხსნიან) ეს კვალიფიკაცია უნდა მიეცეს.

ზემოთ ბესიკი ვახსენე, რომლის მიერ შემოღებულ საზომს (5/4/5) ხშირად მიმართავს სამივე რომანტიკოსი, მაგრამ რითმის სფეროში ასე მკვეთრად უპირისპირდებიან მას. ამ დაპირისპირების მთავარი მიზეზი ისაა, რომ რომანტიკოსთა (განსაკუთრებით ბარათაშვილის) ინტონაცია სასაუბროა, ბესიკისა კი – სამღერალი, რაც მუსიკალურ რითმას მოითხოვს.

აზრის პრიმატი ბარათაშვილის ლექსებში რითმის სემანტიკურ დატვირთვას იწვევს, რაც, შეიძლებოდა, მუსიკალურ რითმებს შეეფერხებინა.

ბარათაშვილისთვის (ისე, როგორც გრიგოლ ორბელიანისთვის) ნაკლული რითმა დეფექტი კი არ არის, არამედ მათი ლექსის სტრუქტურას მორგებული ფორმაა. წარმოუდგენელი იქნებოდა ბარათაშვილის ლექსს ბესიკისებური რითმა ჰქონოდა, ისევე როგორც – პირიქით.

თავისთავად მდიდრული რითმა რომ ნაკლულს სჯობს, არ ნიშნავს, რომ ნაკლებმუსიკალური რითმა ყოველთვის ამცირებდეს ლექსის ღირსებას. ვერ ვიტყვით, მაგალითად, რომ ლექსი “ფიქრნი მტკვრის პირას” უკმარისობის გრძნობას ბადებდეს იმის გამო, რომ გარდა ორისა, მისი ყველა რითმა ნაკლულია.

*** „სულო ბოროტოს“ ბოლო სტროფის ორი რითმიდან პირველი კოჭლია, ორ და სამმარცვლიან სიტყვათა მხოლოდ ბოლო მარცვლებია შეთანხმებული (ბოროტო-მარტო), მეორე – სრული, კეთილხმოვანი:

სამმარცვლიანი სიტყვების სამივე მარცვალი თანხვედბა ერთმანეთს (მახვრალი-მსახვრალი), მაგრამ განა სტროფის პირველი ნახევარი მეორეზე დაბალი ღირსებისაა? –

განვედი ჩემგან, პოე, მაცთურო, სულო ბოროტო
რა ვარ ან სოფლად დაშთენილი უსაგნოდ, მარტო,
ჭკუით ურწმუნო, გულით უნდო, სულით მახვრალი?
ვაი, მას ვისაცა მოხვდეს ხელი შენი მსახვრალი

თავად რითმა ბოროტო-მარტო სემანტიკურად ძლიერია, რასაც რითმისთვის ფონიკაზე არანაკლები ღირებულება აქვს. ამავე დროს, რითმა კონტექსტში იკითხება და ამ სტროფის, ისევე როგორც საერთოდ ამ ლექსის სტრუქტურაში სარიტმო სიტყვები: – ბოროტო და მარტო – განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

ნაკლული რითმების მიუხედავად, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, გრიგოლ ორბელიანი და ალექსანდრე ჭავჭავაძე ქართული პოეზიის ბრწყინვალე სამეზაა.

ზ) რომანტიკოსებიდან გალაკტიონამდე

რომანტიკოსებიდან გალაკტიონამდე სამოციანელთა მთელი ეპოქაა. ქართულმა ლექსმა საგრძნობლად იცვალა სახე, რაც განაპირობა, ერთის მხრივ, ტრადიციისადმი ერთგულებამ და, მეორეს მხრივ, სამოციანელთა ძლიერი თაობის იდეურ-ესთეტიკურმა პროგრამამ.

60-იანი წლების დასაწყისში ქართული პოეზიის ცაზე ორი დიდებული წინაპრის სახელი ელვარებდა – გურამიშვილისა და ბარათაშვილის. ორივე თითქმის ერთდროულად გაიცნო მკითხველმა. „დავითიანმა“ გვიან ჩამოაღწია საქართველოში და ბარათაშვილის ლექსებთან ერთად იბეჭდებოდა.

ბარათაშვილს ილიამ აუბა მხარი. „ყვარლის მთების“ ავტორმა იმთავითვე შემოქმედებითი კონტაქტი დაამყარა ბარათაშვილთან. იონა მეუნარგიას კითხვაზე – რომელი პოეტი მოგწონსო, აკაკის მიუწერია – გურამიშვილიო. ვაჟა-ფშაველა გურამიშვილს თავის წინამორბედ პაპას უწოდებს.

ეს ორი ხაზი ლიტერატურულ ეპოქას რითმის სფეროშიაც გაჰყვია. ილიას რითმა ძირითადად ბარათაშვილისებურია, აკაკისა და ვაჟასი –

გურამიშვილისებური, იმ ნიშნით, რომ გურამიშვილი ბიძგს იძლეოდა ხალხური რითმისაკენ, რასაც ორივე პოეტი ხელგაშლით შეხვდა.

ამ დიდი სამეულის რითმა, ისე როგორც საერთოდ ვერსიფიკაცია, გარეგნული ეფექტით არ იქცევის ყურადღებას, რაც იმის შედეგია, რომ, აკაკის თქმისა არ იყოს, „სახუროთმოძღვროდ“ არ ეცალათ, ფართო მასშტაბიანი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი და სახალხო-განმანათლებლური იდეები ანვით მხრებზე. ყველაფერი და, მათ შორის, ლექსის ფორმაც ამას დაუმორჩილეს. საგანგებოდ არ უზრუნიათ ლექსის ტექნიკურ მხარეზე და წინა საუკუნეთა მონაპოვრით კმაყოფილდებოდნენ.

ძირითად ნიშან-თვისებათა მიხედვით მათი რითმა ტრადიციულ მნიგნობრული თუ ხალხური რითმის გზას აგრძელებს.

რომანტიკოსთა კვალობაზე, ილიას რითმებში ზოგჯერ სარიტმო სიტყვათა უკანასკნელი მარცვლებია შეთანხმებული: გრგვინვას-დენას („მტკვრის პირას“), ხშირად კი ბგერითი თანხმოება სარიტმო სტრიქონთა კადენციას ვერ ავსებს: მტვრევისა-მონობისა („მესმის, მესმის“). თუმცა ილიას აქვს რიტმულად განონასწორებული კეთილხმოვანი რითმები.

რომანტიკოსთა რითმის ზეგავლენის შედეგი უნდა იყოს თეთრი ლექსის ილიასეული შეფასება: „განა რითმა რომ არ იყოს, ლექსი არ იქნება?“ თუმცა ილიას არც ერთი გაურითმავი ლექსი არ დაუნერია, მაინც რითმა მისთვის მხოლოდ დამხმარე კომპონენტია, მის თავისთავად ღირებულებაზე არ ფიქრობს. „რითმათა მორახუნებლებს“ ეძახის მათ, რომლებიც რითმის გულისთვის სიტყვას და აზრს ამახინჯებენ.

აკაკის რითმებიც, განსაკუთრებით ადრეულ ხანაში, ხშირად სუსტია, ამავე დროს, მისწრაფება აქვს რითმათა მრავალმარცვლიანობისაკენ: მოვიღერეთო-მოვიგერეთო. არც თუ იშვიათია მრავალსიტყვიანი შედგენილი რითმები: რა ღირსი ხარ-გამიზრდიხარ („გამზრდელი“). აკაკის პოეზიაში ახალი რითმის ყლორტებიც ჩაისახა. მხედველობაში მაქვს კონსონანსის რამდენიმე შემთხვევა, რომელთაგან აღსანიშნავია: და მე არა-დამიარა (იხ. „რითმის კლასიფიკაცია“).

ახალი რითმის ჩანასახი უფრო იგრძნობა რაფიელ ერისთავის ლექსებში: შეითამაშე-მამაშენს, ჭირიმე-ხირიმი.

ვაჟა-ფშაველას რითმა, ფონიკისა და გარიტმის ხერხების თვალსაზრისით, ერთსახოვანია. ჭარბობს ინტერვალიანი (xaxa) და პროსოდიულ ხმოვნებზე გათავებული რითმები: მგლისაო-მზისაო-ძირსაო („აღუდა ქეთელაური“). კონსონანსი: მქისესა-რქისასა („აღუდა ქეთე-

ლაური“), რომელიც ერთ-ერთი საუკეთესო რითმაა, შემთხვევითია (ემზარ კვიციანიშვილი). მაგრამ ვაჟას რითმა მდიდარია ლექსიკურად. ნაკლებად მეორდება ერთი და იგივე ლექსიკური ერთეულები, რაც რითმის ღირსებას მაღლა სწევს (იხ. „რითმის კლასიფიკაცია“).

აკაკისა და ვაჟასთან შედარებით, ილიას პოეზია მცირე მოცულობისაა. ამასთან, 1887 წლის შემდეგ ილიას პოეტური ნაწარმოები აღარ დაუნერია. ამიტომ XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან ქართული რითმა მთლიანად გურამიშვილისა და ხალხური პოეზიის კვალს გაჰყვა. აკაკიმ და შემდეგ ვაჟამ რომანტიკოსთა ნაკლებ რითმას საბოლოოდ გადაუკეტეს გზა. ეტყობა გრიგოლ ორბელიანმაც ვერ გაუძლო კეთილბოვან რითმასთან პაექრობას და სიცოცხლის ბოლო ხანებში თეთრ ლექსს მიეძალა.

აკაკისა და ვაჟას მიმბაძველები მექანიკურად იმეორებდნენ მათ რითმებს.

აუცილებელი გახდა ლექსის გადახალისება. ეს პროცესი დააჩქარა მოდერნიზტულმა ლიტერატურულმა მიმდინარეობებმა, რომლებიც ევროპიდან შემოვიდა.

თ) გალაკტიონის რითმა

გალაკტიონის შემოქმედებითი ბიოგრაფია აკაკისა და ვაჟას სიცოცხლეში იწყება. პირველი ლექსები და ძირითადად პირველი ნიგნი ტრადიციით და, განსაკუთრებით, აკაკის ვერსიფიკაციით არის ნასაზრდოები.

რითმის სწორუპოვარი ხელოვანი, რომლის სახელთანაც არის დაკავშირებული ქართული რითმის რეორგანიზაცია, მარტივი, სწორხაზოვანი, სიმეტრიული რითმებით იწყებს: „და რითმები თითებივით ჩამოქნილი, ჩამომდნარი“ („ო, გიპოვე“). ჭარბობს ინტერვალიანი რითმა (xaxa). „რითმებით დასერილი“ „მე და ღამე“ იშვიათ გამოწკლისად მოჩანს. ტრადიციული ორ-სამ მარცვლიანი რითმების გვერდით ზოგჯერ ერთმარცვლიანი რითმაც გაიელვებს:

პატარა ხალი, სულ უეცრად რომ
დააჩნდა სახეს და წაშალა დრომ.

(„სინთლე“)

ეს არის და ეს. არ იგრძნობა საგანგებო ზრუნვა რითმისათვის.

მაგრამ ახლოვდება გარდატეხის თარიღიც. ვერსიფიკაციულ ცვლილებათა ევოლუციურ პროცესს ერთბაშად ცვლის გალაკტიონის „სრულიად ახალი პოეტიკა“ (ალექსანდრე აბაშელი).

ეს ამბობება რითმით იწყება. „მე მილალატეს ძველმა რითმებმა“ 1914-1915 წლების მიჯნაზეა დაწერილი. მართალია, ამ სტრიქონში რითმა მხოლოდ რითმა არ არის, მასში საერთოდ პოეტიკაა ნაგულისხმევი, მაგრამ რითმაც ხომ არის?! და დასაბამს იღებს ახალი ეპოქა ქართული რითმის ისტორიაში.

1915 წელს დაწერილ ლექსებში: – „ლურჯა ცხენები“ და „ატმის ყვავილები“ – რითმის ქარიშხალი ტრიალებს.

გალაკტიონის რითმა, უწინარეს ყოვლისა, სიუხვით იქცევის ყურადღებას (31 000 რითმა). როგორც თავად ნახევარხუმრობით ამბობდა: „შიშმა, რიდმა და „ჯონ რიდმა“ დამიგროვა ბევრი რითმა“. სარიტმო ერთეულების რაოდენობა (66 000) დაახლოებით სტრიქონთა რაოდენობას უდრის, თუმცა ადრე გაურითმავ სტრიქონებსაც არ ერიდებოდა და არა ერთი ურიტმო ლექსი, ვერლიბრი აქვს დაწერილი. ამავე დროს, საგანგებოდ არ ეძებდა რითმას. „არც ვარ მისი მადევიარი“, წერდა. მართალია, რითმები ხშირად აქვს მინერული ხელნაწერთა არშიებზე, რითმის რვეულებიც კი აქვს შედგენილი, მაგრამ ძიების კვალი არ აჩნია მის ყველაზე თვალსაჩინო რითმებსაც კი.

რითმათა ამ საგანძურიდან ბევრი საკუთრივ გალაკტიონისეულია: სილაში ვარდი-სილაჟვარდე, უთმო ცხვარი-ხუროთმო-ძღვარი, ნიავები-მონაიავები, ზღვისკენ წერობს-ხის კენწერობებს, გიშრის-მიშლის, რითმე-რითმა და მრავალი სხვა.

აღსანიშნავია გარიტმვის ხერხთა მრავალგვარობა. 197 რითმული კომბინაცია, რაც მის ლექსებშია გამოყენებული, დიდად ჭარბობს მთელი წინააღრინდელი ქართული პოეზიის გარიტმვის ფორმებს.

გარიტმვის ხერხთა სხვადასხვაობაზეა აგებული მყარი სალექსო ფორმები, რომლებიც გალაკტიონის პოეზიაში გვხვდება: სონეტი, ოქტავა, ტერცინა, ვილანელა, გალაკტიონის სტროფი (იხ. „მყარი სალექსო ფორმები“).

გალაკტიონის პოეზიაში ვიპოვით რითმის ყველა სახეობას, რასაც კი საერთოდ რითმის კლასიფიკაცია იცნობს.

მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით გვხვდება ნებისმიერი სიგრძის რითმა, ერთმარცვლიანით დაწყებული და შვიდმარცვლიანით დამთავრებული. გალაკტიონი პირველია, ვინც ქართულ რითმოლოგიაში ერთმარცვლიან რითმებს ფართოდ გაუხსნა გზა. ლექსები: „იმვარდისფერ ატმებს“, „მატარებელში“, „ვისმენ დანატრულ ხმას“ და სხვ. თავიდან ბოლომდე ერთმარცვლიანი რითმებითაა განწყობილი:

იგივ ქარი დაჰქრის, ილუნება ბზა.

იმგვარივე მზე, იმგვარივე გზა.

აღსანიშნავია მრავალმარცვლიანი რითმების სიჭარბე. ხუთმარცვლიანი რითმა პოეტის რითმათა საერთო რაოდენობის 6%-ს შეადგენს. ლექსს აკეთილშობილებს ექვსმარცვლიანი რითმები – ეპირდაპირება-ჩემი დაპირება, აურზაურია-აურ-დაურიე.

ზოგჯერ პოეტი არ კმაყოფილდება სტრიქონთა კადენციების ევფონიური შეწყობით და რითმა სტრიქონთა სიღრმეში შეაქვს: არა წმადვის-ქლავის, არამედ: ბინდინიავის-დაბინდულ ქლავის („დაბრუნება“). არა ით-სამაიით, არამედ: სავესჯა იით-სამაიით („პირიმზე“).

მრავალმარცვლიანობისკენ მისწრაფება ხან რითმის რიტმულ სქემასთან შეუსაბამობას იწვევს. ლექსში „აუზისაგან“ ხუთმარცვლიანი კადენციებია. რითმაც ხუთმარცვლიანი ან სამმარცვლიანი უნდა იყოს. ამსრულე-დაისრულე კი ოთხმარცვლიანია.

ყველაზე დიდი ღირსება გალაკტიონის რითმისა მაინც მის ფონიკაშია – ბგერათა ჰარმონიულ თანხმობაში. გაფაქიზებული გრძნობა აქვს რითმის ევფონიის მიმართ. ჩანანერში ვკითხულობთ: „ჩუმად-უმალ რითმა არ არის. დღნი და ღამი ერთმანეთს სპობენ“. ძალზე შეწუხებულია, როცა გაზეთ „ამირანის“ რედაქციაში დომინიკა ერისთავს ლექსის „მთვარე კაშკაშებს“ სარიტმო სიტყვა ბინდ-ბუნდით შეუცვლია. შეპასუხებია კიდევ, რადგან რითმამ სასიამოვნო უღერადობა დაკარგა: გუნდით-ბურუსით.

ჩუმად-უმალ, გუნდით-ბურუსით არაკეთილხმოვანი ასონანსებია, ურთიერთდაშორებული თანხმოვნები ხვდებიან ერთმანეთს, რაც პოეტის მუსიკალურ სმენას ეჩოთირება. ერთ ადრინდელ ლექსში, სადაც ფუნგადაშლილი და ყვავილია გართიმული, კადენციაში მ ბგერის დანაკლისი ყვავილმს წინარე სიტყვითაა შევსებული: „გაიშლება ყვავილი“ („მალე ფერგადაშლილი“).

გალაკტიონის ასონანსები მონათესავე თანხმოვანთა მონაცვლეობაზეა აგებული: ელეგია-შელეკია („შავით შემოსილხარ, როგორც ელეგია“), დარაზოდეს-არასოდეს („აქეთ ნუში, იქით ნუში“), გადაღმა-გადახმა („ომნიბუსით“). ასონანსური რითმა – XX საუკუნის ქართული ლექსის დიდი მონაპოვარი – არსებითად გალაკტიონის სახელთან არის დაკავშირებული. „არტისტული ყვავილების“ რეცენზიაში იოსებ გრიშაშვილი წერდა: „არავის არ ეხერხება ასონანსები ისე, როგორც გალაკტიონსო“ (72).

განსაკუთრებით საინტერესოა გალაკტიონი, როგორც კონსონანსური რითმის ხელოვანი, როცა რითმის თანაცვლებში ხმოვნები მონაცვლეობენ. ლექსის „მთელი დღე ვგრძნობდი“ – პირველ სტროფში ორივე რითმა კონსონანსურია:

მთელი დღე ვგრძნობდი, რაც უნდა ათოვოს
და ქუჩა რისხვით გადაიხაროს,
დღეს უსათუოდ, ო, უსათუოდ
მე სასახლეში ვნახავ სიხარულს.

გალაკტიონის კონსონანსებში ძირითადად ბოლო ან ბოლოსწინა ხმოვნები მონაცვლეობენ: საკაბე-კაკაბი, ჟღარუნი-წყარონი („მივარდნილი აივანი“). დისჰარმონია არც მაშინაა საგრძნობი, როცა მრავალმარცვლიანი რითმის სანყისი ხმოვნებია განსხვავებული: ადამიცა-დედამინა („იგი ომია“). ზოგჯერ კონსონანსში ორ-ორი ხმოვანი ენაცვლება ერთმანეთს: სამაგიერო-ალიგიერი („სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“) და როცა კონსონანსი გრძელია, ორი ხმოვნის სხვაობა დისონანსში არ გადადის.

გალაკტიონის 2630-მა კონსონანსმა ქართული რითმა ფაქტიურად არაიდენტურ ჟღერადობაზე გადაიყვანა.

ქართულ ლექსში სრულიად ახალი მოვლენა იყო დისონანსური რითმა. დისონანსისკენ მისწრაფება გალაკტიონს გარდატეხის პერიოდშივე დაეტყო (იხ. „რითმის კლასიფიკაცია“).

გალაკტიონის დისონანსებიდან აღსანიშნავია: დალანდი-მანდილი („გემი „დალანდი“), რიცხვი-სირცხვილი („ახალი მოსახლეობა“), მაინც-კაენიც („შენ ერთი მაინც“) და სხვა.

ხშირად დისონანსურ რითმაში სანყისი ბგერებია შეთანხმებული. ერთი წევრი მეორეზე უგრძესია და ბგერათა ერთი ნაწილი, თითქოსდა,

რითმის გარეთ რჩება. ასეა ზემოთ მოცანულ რითმებში, ასევეა რითმაში: მანდილი-ლანდი („ფოთლების ლანდი“). მაგრამ რითმის მოკლე წევრი, მით უმეტეს, თუ იგი თავშია, ერთგვარად კუმშავს გრძელს (მაინც-კაენიც). მათი რიტმული განონასწორებაც ხდება და ბგერითი კონსოლიდაციაც. დისონანსი ერთ ერთეულადაა შეკრული. რითმაში: სილაში ვარდი-სილაჟვარდე, რომელიც კონსონანსურია, პირიქით, პირველი გრძელი წევრი აგრძელებს მეორეს და იგი ხუთმარცვლიან რითმად აღიქმება: სილაში ვარდი-სილაჟ|ივარდე.

20-იან წლებში გალაკტიონმა ერთ ექსპერიმენტს მიმართა, ბგერათა თანხმობა მთლიანად რითმის ბოლოდან თავში გადაიტანა: მაგრამ რა ვიცი-პატარა კაცი („მოგონებები იმ დღეებისა, როცა იელვა“). ერთი შეხედვით, ეს რითმა არ არის. ვიცი-კაცი მხოლოდ რომანტიკოსების დროს ითვლებოდა რითმად და რეალისტებმა საბოლოოდ უკუაგდეს. მით უმეტეს, წარმოუდგენელია გალაკტიონი და ასეთი რითმა. მაგრამ დავაკვირდეთ სარიტმოდ ერთეულთა თავკიდურ მარცვლებს: მაგრამ რა-პატარა სრულფასოვანი რითმაა. ანალოგიურია პოემის მომდევნო სტროფში ის რითმაც: ა. არაფერი-ნალარა, დაფი (ბ. – არა-ნალარა). შებრუნებულმა რითმამ თავი იჩინა ახალ ევროპულ პოეზიაში (61), მაგრამ ქართულში იგი მხოლოდ ექსპერიმენტად დარჩა.

კონსონანს-დისონანსების ასეთი მოძალების მიუხედავად, გალაკტიონს ზურგი არ შეუქცევია კლასიკური იდენტური რითმისთვის, რისი ტენდენციაც იგრძნობოდა ქართველ სიმბოლისტთა ერთი ნაწილის თეორიულ შეხედულებებსა და ლიტერატურულ პრაქტიკაში. ლექსში „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ კონსონანსური რითმების გვერდით: მამათა-დამათოვს, სავანეს-თავანის უმტკივნეულოდ თავსდება ტრადიციული იდენტური რითმები: სანდალი-მანდალი, ყვითელი-სკვითელი.

იდენტური და არაიდენტური რითმები რაოდენობრივად დაახლოებით თანაბარია.

უსათაურო ლექსში „ისეთნაირად გაჰქრა“ ასეთი სტროფია:

ისეთნაირად გაჰქრა
ეს შემოდგომა ქარვის,
რომ ერთი გაღიმებაც
არ მოუცია არვის.

გალაკტიონი ალბათ გრძნობდა, რომ გაღიმება არ მოუცია უხერხული გამოთქმა. მას შეეძლო ამის თავიდან აცილება, თუ გნებავთ, ასე: რომ ერთი გაღიმებაც არ გაიმეტა არცინ. მაგრამ ლექსის ყველა რითმა იდენტურია (არა-კმარა, ან ის-დანის, გელის-ველის). და რითმის ლარივით სწორი ფორმა (ქარვის-არვის) გაქრებოდა. ამიტომ რითმის სიზუსტის დარღვევას პოეტმა არჩია ხელოვნური გამოთქმა დაეტოვებინა.

იდენტური რითმებიდან საკმაოდ ხშირია ომონიმური და, განსაკუთრებით, ტავტოლოგიური რითმები.

სალექსო რეფორმამ ომონიმურ რითმებს გზა გადაუჭრა. მაგრამ გალაკტიონი, როგორც ამ შემთხვევაში, ისე – საერთოდ, ქართული ეერსიფიკაციის მთელ შესაძლებლობებს ითვალისწინებს და ომონიმურ რითმებსაც შიგადაშიგ ჩაურთავს. მაჯამასაც წერს – თავიდან ბოლომდე ომონიმური რითმებით განწყობილ ლექსს.

გალაკტიონის ომონიმურ რითმებში ზოგი ერთსიტყვიანია: კიდევ-კიდევ („ჩამავალი მზის ფერადო კიდევ“), აქცევს-აქცევს („ავდარი“), მონვა-მონვა („ტბა ალპიურ ზონაზე“), ზოგი, უფრო ხშირად მრავალმარცვლიანი და შედგენილი: ააბი ბინა-ააბიბინა („სხვა სტრიქონები“) არა სოდეს-არასოდეს:

ხმათ აიაზმის ნელი კურება,
ისარი გულზე ვის არა სოდეს.
იყო მრავალი განადგურება,
ლექსთა სიკვდილი კი – არასოდეს.
(„პოემა ვეფხისა“)

მაჯამაში „უცნაური სასახლე“ („არტისტული ყვავილების“ ვარიანტი) სამჯერადი რითმებია: დარებით-დარებით-დარებით, დასობა-დასობა-დასობა და კატრენის მეოთხე სტრიქონი მომდევნო სტროფის მეოთხე სტრიქონთან ირითმება: შენობა-უშენობა, ტარება-მომეკარება, როგორც ეს აღმოსავლური პოეზიისთვისაა დამახასიათებელი.

ტავტოლოგიური რითმები ბევრით ჭარბობს ომონიმურს, რაც იმის შედეგია, რომ პოეტი ხშირად მთელ სტრიქონებს იმეორებს თავიანთი თანმხლები რითმებით: “ მას გახელილი დარჩა თვალები”.

ზოგჯერ ტავტოლოგიური რითმა შედგენილია: სხვა არის-სხვა არის („თვითეული პოეტი“). ტავტოლოგიური რითმებით მდიდარია „ქებათა-ქება ნიკორწმინდას“ (ააგო-ააგო-ააგო).

ამგვარი რითმები ცალკეულ ლექსებშია გაბნეული. ქართველ პოეტთაგან არავის, არც გალაკტიონს, ტავტოლოგიური რითმებით მთელი ლექსი არ დაუნერია. გალაკტიონის რითმის მუსიკა ჩუმი, უხმაურო, ძირითადად ხმოვნებზეა აგებული. რითმის კადენციაში: გაათია-საათია ოთხი ხმოვანი და ერთი თანხმოვანია. თანხმოვნების სიმცირით იქცევეს ყურადღებას რითმა: ნიავებს-მოაიავებს-იავებს-ულოლიავებს („დაფნა“).

ამ ლექსს ამშვენებს აგრეთვე, მრავალმარცვლიანი რედუციანი რითმა: სველი დაფნის ფოთოლი-ნელი დაფნის ფოთოლი-მწველი დაფნის ფოთოლი-ნელი დაფნის ფოთოლი.

პროსოდიული ა, ო ხმოვნებით გათავებულ რითმას გალაკტიონი და მისი თაობის პოეტები კატეგორიულად ემიჯნებიან.

ჯვარედინი გარიტმვის დროს ეფექტს ქმნის ღია და დახურული რითმების მონაცვლეობა:

მადლობა დიდი! დღემ გაიანა,
სალამოს ზარი ისმის შორიდან,
მზემ დასავლეთი დააიანა
გადმოფენილი მთა და გორიდან.
(„დღემ გაიარა“)

რითმის დაბოლოებაში სიახლე შეიტანა შერეულმა ხმოვანებამ, რაც ადრინდელი პოეტიკით მიუღებელი იყო (ერთი-ორი გამონაკლისის გარდა). ერთბაშად შეიცვალა ვითარება სალექსო რეფორმის პერიოდში. „მთანმინდის მთვარის“ ერთი რითმა (გედათ-ჩაიხედა) შერეული დაბოლოებისაა. შერეული რითმით იწყება „Voiles“: „საიდუმლო ალები ზღვათა იდუმალების“. „სილაჟვარდეს“ პირველი რითმის დაბოლოებაშიც ხმოვანი და თანხმოვანი ხვდებიან ერთმანეთს: მარიამ-სიზმარია. შერეული რითმა რითმის პოლიფონიურობისკენ არის მიმართული. გალაკტიონის 2400-ზე მეტი შერეული რითმა სრული გადატრიალება იყო ქართული რითმის ისტორიაში.

ტრადიციის გამოძახილია შედგენილ-შეთავსებულ რითმათა სიმრავლე, რაც თითქმის დასაბამიდანვე მოსდგამდა ქართულ ლექსს. ზოგჯერ შედგენილი რითმა სამსიტყვიანია, ზოგჯერ კი რითმის ორივე ნევრი შედგენილია.

ფონიკა ფონიკაა, ურომლისოდაც რითმა საერთოდ არ არსებობს, მაგრამ რითმის ხარისხი არანაკლებ არის დამოკიდებული მის სემანტიკაზე, სარიტმო სიტყვების შინაარსზე, რა რასთან ირიტმება.

ახალმა რითმამ ყურადღების ცენტრში სემანტიკა დააყენა. 10-20-იანი წლების დისკუსიებში გამოიკვეთა იშვიათი და ბანალური რითმის ცნება, რაც სარითმომ სიტყვათა მნიშვნელობაზე, სემანტიკაზეა დაფუძნებული.

გალაკტიონის რითმის ლექსიკა და სემანტიკა საგულდაგულო შესწავლას საჭიროებს. სარითმომ ერთეულთა საძიებელი, რომელიც პოეტის რითმის ლექსიკონს ახლავს (ლექსიკონი ხელნაწერი სახითაა), გარკვეულ წარმოდგენას იძლევა გალაკტიონის რითმის ლექსიკაზე. მაგრამ სარითმომ ერთეულები ლექსიკურ ერთეულებზე უნდა იქნეს დავანილი, რომ შესაძლებელი გახდეს რითმის ლექსიკაზე დაკვირვება.

„არტისტული ყვავილების“ რითმაში ყველაზე გავრცელებული ლექსიკური ერთეულებია: მწუხარება, წამება (წვალება), წვიმა, ღამე, სიბნელე, სიცივე, სამარე, სიკვდილი, სიყვარული, ოცნება, ზმანება (სიზმარი), ლანდი, ლოდინი.

სიტყვა მწუხარება სხვადასხვა ფორმით (სიმწუხარე, სიმწუხარეში, მწუხარების და სხვ.) სარითმომ ერთეულებად ისეთ ლექსებშია გამოყენებული, რომლებიც სევდიანი განწყობილებით არის დამძიმებული („ლურჯა ცხენები“, „ატმის ყვავილები“, „საუბარი ედგარზე“, „აკაკის ლანდი“, „გვიანი ოცნება“, „გზაში“). საგულისხმოა, რომ „არტისტულ ყვავილებში“ ექვსჯერ განმეორებულ მწუხარებას სამჯერ განმეორებული ხალისი უპირისპირდება.

შვიდჯერ მეორდება წვალება (წამება), ათჯერ – სიკვდილი, რვაჯერ – სამარე. ყველა ეს სიტყვა ნათელ წარმოდგენას იძლევა კრებულის მინორულ შინაარსზე.

ამავე დროს, „არტისტული ყვავილების“ ავტორი რომ ბოობქარი სულის პოეტიკა და არა პასიური ჭვრეტისა, იქიდან ჩანს, რომ მის რითმაში 35-ჯერ არის გამოყენებული სიტყვა ქარი და მისგან წარმოებული ქროლვა. მართალია, ქარის სიხშირე რითმაში იმითაც არის გამოწვეული, რომ იგი ჟღერადი სიტყვაა, მაგრამ ასეთივეა სიტყვა მთვარე, რომელიც კრებულის რითმაში სულ ხუთჯერ მეორდება (143, 38-48).

გალაკტიონის რითმაში უმეტესად მეტყველების სხვადასხვა ნაწილები ხვდებიან ერთმანეთს. არაერთგვაროვანი რითმა სჭარბობს ერთგვაროვანს. თანაც ერთგვაროვან რითმაში მცირეა სუფიქსურ რითმათა რაოდენობა. გალაკტიონის არაერთგვაროვან რითმათა თითქმის ნახევარს სახელისა და ზმნის გარითმვა შეადგენს.

ასეთი რითმა „მშობლიურ ეფემერაში“ სამია: მერგო-თერგო, ანთებს-ლანდებს, ციდან-ცლიდენ. განსაკუთრებით საინტერესოა ეს უკანასკნელი. იგი შიდარიტმაა. რითმის ცალები ახლოსაა ერთმანეთთან და შემასმენელისა და დამატების ურთიერთობას ქმნიან. ზოგჯერ რითმაში შემასმენელი და ქვემდებარე ხვდებიან ერთმანეთს (არია-გადაარია):

იგი მწუხარე მახსოვს არია,
რომელმაც სულში, როგორც ჭიანურს,
სანამლავები გადაარია
წვალეებს არაადამიანურს.

(„ცხრაას თერამეტი“)

ლექსში „მთვარის ნაამბობიდან“ სახელისა და ზმნის ურთიერთობას ქმნის ურთიერთგადაბმული შიდა და ბოლორიტები:

ბევრი მხარე მოვიარე,
ასე იწყებს ამბავს მთვარე.

მოტანილ ნიმუშებში ერთ კანონზომიერებას ვამჩნევთ: რითმის ცალებიდან ზმნა ბოლოშია, სახელი – თავში. ასევეა ლექსის „სხვისი სისპეტაკე უფრო აგიჟებს“ სამ რითმაში (ფიქრით-მივექრით, ლოდის-მოდის, ცხედრის-გვედრის). ამ გარემოებაზე იმიტომ ვამახვილებ ყურადღებას, რომ ზმნა (შემასმენელი) ბოლოშია, როგორც ეს ქართული თხრობითი წინადადებისთვის არის დამახასიათებელი. ცხადია, ამ ზღვა მასალაში საპირისპირო შემთხვევებიც გვაქვს – ზმნა თავშია:

ტირიფი ტირის მდინარის ჰერის
და თავის გმირის თავგადასავალს.

(„ტირიფი“)

არაერთგვაროვან რითმაში ინტერესის აღმძვრელია არსებითი და ზედსართავი სახელების შეხვედრა – ზოგჯერ კონტექსტის მიხედვით:

და ნილოსიდან ნამოსული ქამელეონი,
ეპარებოდა მას მძვინვარე ნაპოლეონი.

(„არასდროს ბედი არ ყოფილა ისე ცბიერი“)

ზოგჯერ კონტექსტიდან გამოტანილი:

არასდროს ბედი არ ყოფილა ისე ცბიერი,
როს ეშაფოტზე ადიოდა რობესპიერი.

საგრძობია ერთი ტენდენციაც: წინ მსაზღვრელია და მსაზღვრელ-საზღვრულის პირდაპირი წყობა გვაქვს: ჩქარი-კენარი („ზღვის ზეფირი“). „ვეფხისტყაოსანში“, როგორც ვნახეთ, უმეტესად პირიქითაა. ორივე კარგად შეესაბამება XII და XX საუკუნეების ქართულ სინტაქსს.

ყურადღებას იქცევს არსებითი და რიცხვითი სახელების შეხვედრა-ც. ლექსში „მე მივდიოდი ერთი“ რითმის ცალეზად გამოყენებულია რიცხვითი სახელები: ერთი, ორი, სამი, შვიდი. საილუსტრაციოდ.

მე მივდიოდი ერთი,
სადაც მალალი ფერდი,
ვით უძველესი ღმერთი,
ამართულიყო ცადა.
ჩვენ მივდიოდით ორი,
განველეთ ჭალა და გორი.
შორი მთებიდან ქორი
თან მოგყვებოდა გზადა.

ზოგჯერ რიცხვითი სახელი ზედსართავთან არის შეუღლებული: მშვიდი-ცხრაასშვიდი („მშვიდზე მშვიდი“), ცხრაასშვიდს – განა მშვიდს („გამზიარულდი, ბუხარო“).

არც ერთგვაროვანი რითმებია უხარისხო (ზმნური, ზედსართავი, ძირისეული). რითმის ერთგვაროვნება ეეფონიით არის კომპენსირებული: შევჯერდი-შევჩერდი („წინანდალელი ნათელა“).

ზემოთ „არტისტულ ყვავილებში“ რითმის ლექსიკაზე საუბრის დროს ყურადღება გავამახვილე მწუხარე განწყობილების გამომხატველ სარიტმო სიტყვებზე, რომლებიც კარგად შეესაბამება კრებულის შინაარსს. შემდეგ და შემდეგ, თავს მოხვეულ „სოციალისტური აღმშენებლობის“ თემატიკის დროს, რითმაში ამგვარი სიტყვების ხვედრითი წონა შემცირდა.

საერთოდ კი გალაკტიონის პოეზიაში ყველაზე უფრო გავრცელებული სარიტმო სიტყვა გულია, რომელიც თავისი ვარიაციებით 800-ჯერ მეორდება. ის სავსებით ბუნებრივია ისეთი ემოციური პოეტისათვის, როგორც გალაკტიონია.

რითმაშიაც გამოჩნდა გალაკტიონი, როგორც ფერთამეტყველი. სიტყვა ფერი 200-ჯერ აქვს გამოყენებული სარითმო ერთეულად. ხოლო თავისი პოეზიის სიმბოლო ლურჯი, ცისფერთან და ლაქვართან ერთად, 60-ჯერ გვხვდება.

იცის რა, რომ რითმა პოეზიის ძარღვია („მთავარი ძარღვი პოეზიის ზომაა, რითმა“), ამავე დროს, თავისი რითმის ფასიც იცის და ხშირად ახდენს მის აქცენტირებას. სიტყვათქმნადობაც ძირითადად რითმაში ხორციელდება. ადგილობრივი ნეოლოგიზმები: ეალუბლება, აიადონებს, დააირისა, გადიგედებს, მოაიავებს, გადასოსნება, მოდაისარი, მოთვალ-მარგალიტება სულ რითმის ცალებია.

თავისთავად ცხადია, ასეთი მოთვალმარგალიტებული სიტყვები რითმას ამშვენებს, მას მიმზიდველს ხდის.

1914 წლის კრებულის შემდეგ თავი იჩინა ლექსიკის გაუცხოებამ. გაჩნდა უცხოური წარმოშობის ნეოლოგიზმები: რუტინა, სკრიპკა, ვინიეტკა, ელიზიუმი და სხვ. რომლებიც უმეტესად რითმაშია გატანილი: ბინა-რუტინა („წერილები სოფლიდან“), შეფიფქა-სკრიპკა („რამდენიმე დღე პეტროგრადში“), იფეთქა-ვინიეტკა:

ქალაქზე ნელმა აღმა იფეთქა,
სახლებზე ადის ფერადი ბოლი
და კიბეებზე, ვით ვინიეტკა,
დაფენილია დაფნის ფოთოლი.

(„თბილისი“)

საყურადღებოა სათაურში გატანილი სიტყვის რითმაში მოქცევა: ილია-იდილია („წინამურში რომ მოჰკლეს ილია“), იშვიათი-ლანდი („აკაკის ლანდი“). წინადადებაში „წინამურში რომ მოჰკლეს ილია“ ლოგიკური მახვილი სიტყვა ილიას ეცემა. პოეტი ხშირად საუბრობს აკაკის ლანდზე. ზემოთ დასახელებულ ლექსში იგი თავისი ვარაიაციებით (მოლანდება) სამჯერ მეორდება; გვხვდება აგრეთვე „მთანმინდის მთვარეში“: „აქ ჩემს ახლოს აკაკის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით“.

სახელი მანონი რამდენიმე რითმის ცალია ლექსში „წარწერა წიგნზე „მანონ ლესკო“: ტრიანონის-მანონის, რონინს-მანონის, გონის-მანონის, რონის-მანონის, დონეს-მანონის. იგი ყოველ მეორე სტროფს ამშვენებს.

მერის მოტივზე დაწერილ ლექსებში სახელი მუდმ 23-ჯერ არის ნახსენები და აქედან 16-ჯერ რითმაშია გატანილი: მერი-(ვისფერი („ო, დღეს შემოდგომაა“), მერი-ნამქერი („მერი“), მერი-გულთმიერი („გახსოვს“) და სხვა.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ პოეტის იმ სატრფიალო ლექსებშიც, სადაც ადრესატი ნახსენები არ არის, რითმის კადენციაში ვნდ მერია ნაგულისხმევი: ლიუციფერი-ვისფერი („ვინ არის ეს ქალი?“), ანდა:

ოდეს გნახე, ლომფერი

იყო ცხრა ოქტომბერი.

(„ელვარე და ლომფერი“)

ლექსში „ედგარი მესამედ“ რითმის მეშვეობით ვიგებთ, რომ იგი ედგარ პოს ეძღვნება, რადგან მისი ლექსის („ყორანი“) გმირი ქალის სახელი ლენორა რითმაშია გატანილი: ტაძრისკენ ორი-ლენორა.

გალაკტიონისთვის რითმა ნაცადი იარაღია თავისი ნაფიქრ-ნაგრძნობის მკითხველისთვის გულზე მოსახვედრად გადმოცემისა („როგორც ტყვიამი აჯენენ ტყვიას“) და არაერთ უთქმელ სათქმელზე მინიშნებისა. ამიტომ ყოველმხრივ ზრუნავს მათზე. არ ჰგავს პოეტს, „რითმებს რომ აწყობს ცივად, უგულოდ“ („გულით და სულით“).

რითმის აქცენტირების კარგი საშუალებაა გადატანა, როცა იგი სარითმო სტრიქონიდან ხდება.

მას შემდეგ, რაც გალაკტიონი დაეუფლა გადატანის ხელოვნებას, გაურითმავი სტრიქონი თითქმის აღარ ჰქონია და მისთვის გადატანის ერთ-ერთი ფუნქცია თითქმის ყოველთვის რითმის აქცენტირება იყო.

ზოგჯერ გადატანა მტკიცედ შეკრულ სინტაგმას (მსაზღვრელ-საზღვრულს) ხლეჩს:

ვარსკვლავი მონყდა, როგორც ფარვანა,

ძვირფასო მთებო, რალაც იშვიათ

ძალდით მწვერვალნი დაგიფარავენ,

ვარსკვლავები რომ ცად გაგიშვიათ.

(„დაგიფარავენ“)

სინტაგმის ერთი წევრი (იშვიათ) – სტრიქონზე კენტად დატოვებული – მკითხველის ყურადღებას იპყრობს და, როცა, ამავე დროს, იგი რითმის ცალია და, მით უმეტეს, შეთავსებული რითმისა (იშვიათ-

გაგიშვიათ), კიდევ მეტი შარავანდედით იმოსება. შარავანდედი აქ კალამს დაცდენილი შემთხვევით ნასროლი სიტყვა არ არის. ზემოთ მოტანილი სტროფი მართლაც რომ იშვიათია თავისი რითმით, გადატანით, მხატვრული სახით. ფარვანა-დაგიფარავენ ახალი რითმაა, კეთილბოვანი კონსონანსი, ფორმითაც და შინაარსითაც საინტერესო სიტყვით – ფარვანა, მორფოლოგიურად ძლიერი – სახელი და ზმნა ირითმება: ფარვანა დაგიფარავენ. მაგრამ ყველაზე უფრო წარმტაცი მაინც მეტაფორაა: მთებს ცაზე ვარსკვლავები გაუშვიათ.

ასე მივაღებთ საუკუნის (შესაძლოა, საუკუნეთა) რითმას: სილაში ვარდი-სილაჟვარდე. იგი 1917 წელს დაწერილი ლექსის „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ პირველი და ბოლო სტროფების ძირითადი რითმაა:

დედაო ღვთისავ, მზეო მარიაში
როგორც ნანეიმარ სილაში ვარდე,
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის სილაჟვარდე.

ამ რითმამ თავიდანვე მიიქცია ყურადღება. ვალერიან გაფრინ-დაშვილი წერდა: „ვისაც შეუძლია მოიგონოს ასეთი რითმა: სილაში ვარდი-სილაჟვარდე (გალაკტიონი)... იმას აქვს რითმის მჭერმეტყველი ფანტაზია და რითმის ხილვა“ (32, 505).

სილაში ვარდი-სილაჟვარდე სამივე განზომილებით იქცევს ყურადღებას (ეფფონია, რიტმი, სემანტიკა). როგორც აღვნიშნე, იგი კონსონანსურია. კადენციაში ი, ე ხმოვნები მონაცვლეობენ: ვარდი-სილაჟვარდე.

ერთი ძველი ლიტერატორის ნაქონ „არტისტულ ყვავილებში“ ფანქრითაა ხაზგასმული ამ რითმის უკანასკნელი მარცვლები: არდი, არდე. ამკარაა, ადრე გავრცელებული შეხედულების თანახმად, ეს რითმა მას ორმარცვლიანად მიაჩნია. რითმის სემანტიკა კი მოითხოვს სარიტმო სიტყვების სრულად მოტანას: ვარდი-სილაჟვარდე. მაგრამ არც შეიძლება აქ შეჩერება. სიტყვა სილაში რითმის შემადგენლობაში უნდა შევიდეს. დავაკვირდეთ, როგორი იდეალური თანხმობაა: სილაშ/სილაჟ. რითმა, როგორც ვხედავთ, არათანაბარმარცვლიანია. მაგრამ, სმენითი აღქმისას (და რითმა სმენითი კატეგორიაა!) რითმის ცალები რიტმულად წონასწორდებიან. ზემოთ ვთქვი და ვიმეორებ: პირველი გრძელი ერთეული აგრძელებს მეორეს.

ამ ორი (ეგვფონიური და რიტმული) განზომილების მიხედვით რითმა ახალი და ორიგინალურია, მოულოდნელი რითმების კატეგორიაში ექცევა.

მაგრამ სილაში ვარდი-სილაჟვარდეს მოულოდნელობა, ძალა და ეშხი არსებითად სხვაგანაა საძიებელი, კერძოდ კი – მის სემანტიკაში; რა შინაარსის შემცველია სარიტმო სიტყვები და რა მიმართებაში არიან ერთმანეთთან?!

ამ რითმის სემანტიკას ეხება ნინო ნაკუდაშვილი „სილაჟვარდეს“ შესახებ დაწერილ ნარკვევში (84, 132-134).

თავისთავად საინტერესო, არაორდინალური შინაარსისაა რითმის პირველი წერი: სილაში ვარდი. ამ სათაურით პოეტს სხვა ლექსიც დაუწერია – „სილაში ვარდი“, რომელიც მის სიცოცხლეში არ გამოქვეყნებულა (105, 65).

„სილაში ვარდი“ „სილაჟვარდეს“ მოსამზადებელი ეტაპია, მასთან მისასვლელი საფეხური. აქ ვარდი მტვრიან გზაზე აგდია, „სილაჟვარდეში“ კი, ისევე როგორც „ვარდების“ ზოგიერთ ვარიანტში – ნანვიმარ სილაში. მაგრამ ორივეგან იგი მინიერი სინამდვილეა („ბრბოსაც ნება აქვს, ფეხით გასთელოს“) და ზეციერს უპირისპირდება („შორეული ცის სილაჟვარდე“). რითმა ამ დაპირისპირებათა ერთიანობაა. მაგრამ ლექსის სათაურში ეს კონტრასტი ნიველირებულია. სილაჟვარდესა და სილაში დაგდებულ ვარდს შორის იგივეობის ნიშანია: „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“. ასეთი რთული და მრავალპლანიანია ავტორის ჩანაფიქრი.

ცხადია, პოეტი გრძნობს ამ რითმის სიღრმესა და სილამაზეს, ამიტომ მას იმეორებს ლექსის ბოლოში, რაც საერთოდ არ სჩვევია.

საფიქრებელია, რომ სილაში დაგდებული ვარდის სახე პოეტს შთააგონა იმდროინდელმა პოპულარულმა სიმღერამ: „ერთხელ ვიხილე ბაღში ყვავილი, მჭკნარი, უსულო, გავსილი სილით“ (14, 74-83). ეს ლექსი კონია ერისთავს ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიერ პუშკინიდან ნათარგმნი „ყვავილის“ გავლენით დაუწერია. გალაკტიონის ლექსშიც („სილაში ვარდი“) სწორედ ყვავილდა ფიქსირებული: „ხედავ ამ ყვავილს?“ „აღარ უღიმის ახლა მზე ყვავილს“ და სხვ.

სილაში დაგდებული ყვავილის თემას პოეტი უბრუნდება შემდეგდროინდელ ლექსში „აღარ არის მენესტრელი“, რომელშიც ასეთი სტროფია: „იყო ირგვლივ ზიანება / და ყორნების ჩხავილი, / თოვლმა სილას მიანება / ნოვალისის ყვავილი.“

თოვლის მიერ სილას მინებებული ნოვალისის ყვაველი (ცისფერი ყვაველი) იგივეა, რაც "სილაჟუარდეს" "ნანვიმარ სილაში ვარდი", ან მტკრიან გზაზე დაგდებული ყვაველი ("სილაში ვარდი").

ნანვიმარ სილაში დაგდებული ვარდი კი იგივე პოეტია, რომლის ირგვლივ "ზიანება" და "ყორნების ჩხავილია" და რომლისთვისაც უცხოა ("სიზმარია") "შორეული ცის სილაჟუარდე".

სემანტიკათა შეჯახება, რაც გალაკტიონის ამ რითმაში გვაქვს, პოეტის არა ერთ სხვა რითმაშიც იჩინს თავს. აღსანიშნავია, კერძოდ, უთმო ცხვარი-ხუროთმოძღვარი („ყვაველებს თეთრებს“). იგი ევფონიურადაც საინტერესოა. დავაკვირდეთ: ერთის მხრივ, მოცხვანდი და მძღღვანდი მეორეს მხრივ, უთმლ-ურთლ.

და რომელი ერთი გინდა. ობოლი მარგალიტებივით იმზირებიან თავ-თავიანთი სარკმლებიდან გალაკტიონის ფენომენალური რითმები.

ქართული რითმის განვითარებაში XX საუკუნის სხვა პოეტებმაც თქვეს თავიანთი სიტყვა: იოსებ გრიშაშვილმა, ალექსანდრე აბაშელმა, ვალერიან გაფრინდაშვილმა, პაოლო იაშვილმა, ტერენტი გრანელმა, გიორგი ლეონიძემ და სხვ.

ყურადღებას შევაჩერებ შედარებით ახალი თაობის ერთი საინტერესო პოეტის რითმაზე.

ი) ლადო ასათიანის რითმა

ლადო ასათიანი რითმის პოეტია და ეს ტიტული მან რითმის საუკუნეში მოიპოვა, პოეტური მოღვაწეობის სულ ექვსი წლის მანძილზე.

პოეტის ერთ ლექსში ვკითხულობთ: „რითმა ლამაზი ოქროს ფასია, მკითხველი რითმის ჯახირს ვერ ითმენს“. მართლაც, ლადო ასათიანი ყოველთვის ზრუნავს ლამაზი რითმისთვის. იგი ხომ ჩინებული „ფუნგორისტი“ იყო. ფუნგორია კი რითმაზე აგებული ეპიგრამაა.

ნიკა აგიაშვილის ნიგნში „ჭაბუკები დარჩნენ მარად“ ვკითხულობთ: მეგობრებმა ლადოს ურჩიეს, რომ ვერიკო ანჯაფარიძისადმი მიძღვნილ ლექსში რითმა: დაგვიფარავდა-მარაბდა შეეცვალა („თორემ მტრებს ისიც კი შეაშინებს, ერთხელ ხმამალა რომ ვთქვათ მარაბდა“): „მარაბდა და კრნანისი ჩვენი სასტიკად დამარცხების ადგილებია,

მტერს მათი გაგონება, პირიქით, გაამხნევებსო“. ლადო დაჟინებით გაიძახოდა: „არ შემისწოროთ, თორემ მოვკლავ ვილაცას. ეს ძალიან კარგია, ასე იყოს, ასე მინდა“ (5, 144).

„ასპინძისა“ და „ბასიანის ბრძოლის“ ავტორს როგორ არ ეცოდინებოდა მარაბდის ომის ისტორია?! მაგრამ, ჯერ ერთი, მარაბდაში ცხრა ძმა ხერხეულიძე იბრძოდა, მეორეც, და მთავარი ესაა, რომ მ ა რ ა ბ დ ა უღერადი სიტყვაა, რითმისთვის ხელსაყრელი. განა ივარგებდა: ერთხელ ხმამალა რომ ვთქვათ ასპინძა? ამავე დროს, რითმაში დაგვიფარავდა-მარაბდა სახელი და ზმნა ირითმება, რაც მის ღირსებას ზრდის.

როგორც ამ მაგალითიდან ჩანს, კარგი, ესთეტიკური რითმისათვის პოეტი ზოგჯერ გარკვეულ დათმობაზე მიდის. „ლექსში „ალბომიდან“ ასეთი სტროფია:

რა დამავინყებს შენს ლამაზ თვალებს,
რამ დამავინყოს ეს ალუბლები.
იცოდე, როცა სხვას შევიყვარებ,
ამ სიყვარულზე ვესაუბრები.

თავის დროზე ლადოს შენიშნეს: შეყვარებულს არ ეტყვიან: როცა სხვას შევიყვარებო. პოეტს არ შეუცვლია, ვერც ჩანანერებში წავეანყდი რაიმეს. ვფიქრობ, აქაც რითმის ხიბლი ამოძრავებდა: ეს ალუბლები-ვესაუბრები.

ლადო ასათიანის რითმა შემკულია თითქმის ყველა ღირსებით, რაც, საერთოდ, ქართულ რითმას ახასიათებს. რითმების ტურნირში, რომელიც ჩვენთან გასული საუკუნის 10-20-იან წლებში იმართებოდა, ლადოს არა ერთი რითმა დაიკავებდა საპატიო ადგილს.

გარითმვის 17 კომბინაცია ცოტა არ არის 114 ლექსისა და ორი პოემისათვის. პოეტს გარითმვის თავისი ამორჩეული ხერხებიცა აქვს. თუ ჯვარედინი რითმა (abab) ფართოდ იყო გავრცელებული და ავტორიც ანგარიშმიუცემლად მიმართავდა (71 ლექსი და პოემა), შედარებით იშვიათი ორჯერადი რითმა (aabb) რაოდენობრივად თითქმის უტოლდება abab-ს. მთელი რიგი ლექსებისა და პოემა „ბასიანის ბრძოლა“ თავიდან ბოლომდე ამ წესითაა გარითმული.

ლადოს ძალზე უყვარს ეს წყვილადი რითმა, რომელიც ზოგჯერ მრჩობლედის სტროფებს ქმნის, ზოგჯერ კი – განცალკევებულ ორტაეპედს. საკმარისია ითქვას, რომ პოეტის პირველი ორი, საკმაოდ

მოზრდილი ლექსი („ჩემი ქვეყნის ოქროყანა“ და „ჩემი სამშობლო“) გართმვის ამ წესს მიჰყვება მთლიანად.

პოეტი ამით იწყებს (1936 წ.) და ამითვე ამთავრებს (1943 წ.):

საქართველოს მთებში გაგაჩინა ზენამ,
სიყვარულის, ლექსის, სადღეგრძელოს ენავ.
(„ქართული ენა“)

ზოგჯერ ორჯერად რითმაში სამჯერადია ჩართული (aaa), რაც კიდევ უფრო იშვიათია ქართულ რითმოლოგიაში და ეს ჩართვა შინაარსობრივადაა მოტივირებული:

ჩემი სამშობლო ქვეყანა რა ლამაზია, რა კარგი,
ცა-ფირუზ, ხმელეთ-ზურმუხტი, ნაირფერებად ნაქარგი.
(„ჩემი სამშობლო“)

ამის შემდეგ ავტორი, წესით, ახალ რითმაზე უნდა გადასულიყო, მაგრამ „ცა-ფირუზ, ხმელეთ-ზურმუხტი“ აკაკი მოაგონა და მესამე სტრიქონი და რითმის მესამე წევრიც ჩართო:

ტკბილია როგორც რუსთველი, ტკბილია როგორც აკაკი.
ორტაეპედიდან სამტაეპედზე გადასვლა არა მხოლოდ შინაარსობრივად, რიტმულადაც მოუხდა ლექსს.

მსგავსი ვითარებაა ზემოთ ხსენებულ ლექსში „ჩემი ქვეყნის ოქროყანა“. პოეტი უბრუნდება რითმას: იელებო-ჯიელებო. განმეორებისას სტრიქონთა შინაარსიც შეცვალა და მესამე სტრიქონიც მიუმატა ახალი სართმო სიტყვით:

ვარდებო და ყვავილებო, ბარდებო და იელებო,
ახოვანო ვაჟკაცებო, უშიშარო ჯიელებო,
კოლხელებო, ქართლელებო, კახელებო, მთიელებო.

ზოგჯერ ერთრითმიანი ორტაეპედები პერიოდულად არის ჩართული ორრითმიან კატრენის სტროფებში. aa -ს და abab -ს მონაცვლეობის კარგი ნიმუშია „ბარდნალა“. იგი 19 სტროფისაგან შედგება, რომელთაგან 12 კატრენია და 7 ორტაეპედი. პირველ სამ კატრენს ერთი ორტაეპედი მოსდევს. შემდეგ ზედიზედ ექვსჯერ კატრენებისა და ორტაეპედების კანონზომიერი მონაცვლეობა გვაქვს: ერთი ერთზე. ბოლო ორი სტროფი ისევ კატრენია.

სხვა ღირსებებთან ერთად „ბარდნალას“ ეს სტროფული და რითმული სიმეტრიაც ამშვენებს.

ისიც ხდება, რომ ორტაეპედიდან კატრენზე გადასული სტროფი ხან ინტერვალრითმიანია (xaxa), ხან კი ჯვარედინად ირითმება (abab). ასეა, კერძოდ, უსათაურო ლექსში *** „მე მიყვარს, როცა ყანაში გახვალ“. იგი ორჯერადი რითმით იწყება:

მე მიყვარს, როცა ყანაში გახვალ
და მოგაგებებს სიმინდი ლახვარს.

გადადის კატრენის ინტერვალრითმიან სტროფზე:

კარგია, როცა ყანაში გახვალ
და დილის ცვარით გაილუმპები.
თუ ეს ერთხელაც არ განგიცდია,
სიტყვის უთქმელად დაილუმპები.

ამას ისევ კატრენი მოსდევს, ოღონდ ჯვარედინრითმიანი. შემდეგ კვლავ ინტერვალრითმიანი კატრენებია და ლექსი თავდება ორტაეპედით, რითაც დაიწყო.

ეს მონაცვლეობა ლექსის რიტმს აცოცხლებს.

ლადო ასათიანის ლექსებში საგრძნობია შიდარითმების სიმრავლე, მაგრამ არა ჩახრუხაულისა და ბესიკურის ტიპისა (მუდმივი, სავალდებულო), არამედ ნებისმიერი შიდარითმებისა, რაც რუსთველმა დააკანონა. იგი მოულოდნელად, უცაბედად, ზოგჯერ თითო ნიმუშის სახით ჩაერთვება ბოლორითმიან ლექსში, გაიეღვებს და გაქრება.

შიდარითმის სახეებიდან გვხვდება ცეზურული, წინაცეზურული, კიბური და შუარითმები.

გრძელსაზომიანი სტრიქონები პოეტს დამატებითი რითმისკენ უბიძგებს და მოსაზღვრე სტრიქონთა ცეზურებთან რითმა ჩნდება:

ყური დაუგდეთ, ასპინძის ადგილის დედა ჩურჩულობს,
თუ როგორ გაუუმასპინძლდით, როგორ გაერეკეთ ურჯულო.

(„ასპინძა“)

ბალადა ამ ორტაეპედით იწყება და იგი უცვლელად მეორდება პირველი ორი ნაწილის ბოლოში. ბალადის დასასრული განსხვავებულია, ოღონდ შუარითმა რჩება:

ყური დაუგდეთ, გრძნეული ადგილის დედა ჩურჩულობს,
წყალმა წაიღო წყეული, შემოსეული ურჯულო.

კეთილშობილების თვალსაზრისით ლადო ასათიანის „ასპინძას“ საერთო აქვს ბესიკის პოემასთან „ასპინძის ომზედ“. ორივე დასაწყისშივე იქცევა ყურადღებას. ბესიკის ჩინებულ ალიტერაციას: „ასპინძის მინა გინამებს“ ლადომ ასევე სიტყვა ასპინძაზე აგებული ჩინებული შიდარიტმა დაუპირისპირა: ასპინძის – გავეუმასპინძდლით. შუარიტმით იწყება „მანანა ორბელიანის სურათზე“:

შენ, შაოსანო, შავთვალავ, შავ სამარეში გძინავს,
ჯერ კარგად არც კი გამთბარა ჩემი პატარა ცირა.

და შუარიტმა კიდევ ორჯერ გამოაშუქებს, ერთხელ – სამჯერადიც:

მინდა, რომ შენებრ ელაგდე და იყოს შენისთანა,
სამშობლოსათვის დელავდე, სანამ ჰხედავდე – მანამ,
მინდა, რომ შენებრ კვდავდე ის საქართველოს ალამს.

სშირია ცეზურული რიტმები. სტრიქონის შუანელი ბოლოსთან ირიტება:

მდიდრულ კედლებზე ელავდა ინდოეთი და ელადა.
(„ბასიანის ბრძოლა“)

იგი მოკლესაზომიან ლექსებშიც გვხვდება:

იხურება ჯიხურებად.
(„ციხის სიზმარი“)

შიდარიტმას გარკვეული კომპოზიციური ფუნქციაც აქვს.

ზოგჯერ ლექსში სტრიქონი საგანგებოდ გაურითმავადაა დატოვებული და მის კომპენსაციას შიდარიტმა ახდენს („ბასიანის ბრძოლა“).

ანალოგიურია „ჩემი ქვეყნის ოქროყანას“ ბოლორიტმიდან გამოვარდნილი შიდარიტმიანი სტრიქონი: „ფიჭვის ტყეო, ფიჭვის ტყეო, ნისლები რომ იტვირთეო“.

ომის აღწერის დროს „ბასიანის ბრძოლაში“ დროდადრო ჩაერთვის წინაცეზურული რიტმა: გაგრძელდა-გაძნელდა („ომი გაგრძელდა, გაძნელდა“) და თხრობა უფრო დინამიკური და მიმზიდველი ხდება.

იმავე „ბასიანის ბრძოლაში“ სტრიქონს აკეთილშობილებს უნებლიე შიდარიტმა: მხარგრძელსა-ქარ-ცეცხლით:

როგორც ვხედავთ, ლადო ასათიანის შიდა რითმები დიდ როლს ასრულებს ლექსის მუსიკალურ-კომპოზიციურ სრულყოფაში.

მთავარი მანძი რითმის ვოკალია. ამ მხრივ კი პოეტის რითმები ერთობ დახვეწილია. ვერც ერთ ყრუ რითმას ვერ ვიპოვით. ლადო ასათიანის დროს ჩვენში კარგა ხნით დამკვიდრებული იყო არაიდენტური რითმები: ასონანსები, კონსონანსები, დისონანსები. პოეტის რითმები ძირითადად არაიდენტურია. იდენტური და არაიდენტური რითმების ურთიერთშეფარდებისას უპირატესობა აშკარად მეორის მხარეზეა. ამას დაადასტურებს ნებისმიერი ლექსის რითმებზე დაკვირვება. ამიტომაც მოსწონს რაფიელ ერისთავის შეითამაშე-მამაშენს და ხირიმიჭირიმე (7, 261).

ასონანსი ჩვეულებრივი მოვლენაა ლადო ასათიანისთვის, ხშირია დისონანსებიც. მაგრამ განსაკუთრებით საინტერესოა ლადო ასათიანი, როგორც კონსონანსური რითმის ხელოვანი. მის თხზულებებში 30 კონსონანსი დავთვალეთ: ნიშნინები-მიშრიალებენ („ილიასადმი“), ნაბდიანები-აბრიალებენ („ცაგერის ბაზრობა“), გაშალა-ლაშარის („გაიფიქრებ და გაგიხარდება“), დაგვებეროს-დაგვაბეროს („სალალობო“) და სხვ.

ზოგჯერ კატრენის ორივე რითმა კონსონანსურია:

ხედებიან სტუმრებს თვალებმზიანი
და ოქროვანი მანდარინები,
ეუბნებიან ადამიანებს:
ჩემი ნაყოფი, მოდით, ინებეთ!
(„კოლხიდა“)

კონსონანსური რითმა ძალზე უხდება ლადოს ლექსს. იგი, როგორც მკვეთრი გადახვევა რითმის სწორხაზოვანი დინებიდან, კარგად შეესატყვისება პოეტის მეტრიკას და სტროფიკას. მხედველობაში მაქვს საზომებისა და სტროფული ფორმების მონაცვლეობა. არც ალიტერაცია-ასონანსის დავინწყება შეიძლება. როცა „ბარდნალას“ პირველ სტროფს კითხულობ, ვერ ამჩნევ, სად თავდება ალიტერაცია და სად იწყება რითმა:

რა კარგი იყო ბარდნალა,
ბარდნალელების ბორანი,
ვარდებიანი ბარდნარი,
ბულბულთა ნაამბორალი.

თავიდათავი სიტყვა ბარდნალაა, რომლის ჰარმონიულ ჟღერადობას სემანტიკური დატვირთვაც აქვს. მასში ვარდი და ბულბულია შერწყმული: ვარდის სურნელება და ბულბულის გალობა. აზრი და მუსიკა ერთ თაიგულადაა შეკრული.

„ბარდნალას“ სხვა სიკეთეზე ადრეც ვისაუბრე. იგი ერთ-ერთი გამორჩეული ლექსია ლადო ასათიანის შემოქმედებასა და, შეიძლება ითქვას, ქართულ პოეზიაში. ასეთი სიყვარულითა და ოსტატობით ქართველ პოეტებს შორის თავის სოფელზე ალბათ არავის დაუნერია.

ალიტერაციისა და რითმის ერთიანობას ქმნის სიტყვის სხვადასხვაგვარი მიმოხრაც: „რომ ხორნაბუჯში ხორნაბუჯს ეძებდეს ხორნაბუჯელი“ („ბასიანის ბრძოლა“). ხორნაბუჯელი რითმის ცალია: ბურჯები-ხორნაბუჯელი. ანალოგიურია „ომში ხალიბურ ხმალს ვახელებდით“ („ქართველი ოქროსმადიებლების სიმღერა“): ხმალს ვახელებდით-და სამღერეთი. ანდა „ჰეი, თქვენ არაგველებო, გაუმაძღარნო ომითა, თქვენს საფლავებთან მოსვლა და მუხლის მოდრეკა მომინდა“ („კრწანისის ყაყაჩოები“): ომითა-მომინდა.

მაგრამ ერთია სტროფიდან გამოცალკეებული რითმა და მეორე - რითმა სტროფის მუსიკალურ მთლიანობაში.

„ლოდორის ჩანჩქერის“ რითმები ონომატოპეის პრინციპზეა გამართული, ჩანჩქერის ხმაურს გადმოსცემს: ჩხრიალით-გრიალით, ჩქაფუნით-დგაფუნით და სხვ.

განსხვავებული ვითარებაა „პირველ მჭედლებში“, სადაც რითმა ერთნაირადაა ჩართული ლექსის მუსიკალურ და შინაარსობრივ კონტექსტში.

პირველი რითმა ცხენები-ხალიბელები ერთგვაროვანია, სანახევროდ გრამატიკული -ები-თ წარმოებული და კარგ რითმად ვერ ჩაითვლება; მაგრამ ე ხმოვნის განმეორება (ორ-ორი ე სარიტმო სიტყვებში) საგანგებო დატვირთვას იძენს: ზედიზედ ხუთ რითმაში ე ბგერა მონაწილეობს: ცხენები-ხალიბელები, ძლიერი-იბერიელნი, მჭედელი-გაუხედნელი, დაჟანგებული-ჯანყებული, აბრეშუმები-შუბები.

რითმის გავლენით ლექსის ეს მონაკვეთი მთლიანად ე ხმოვნით არის ასონანსირებული. იბერიელთას მოსდევს სოფელი და შემდეგ კიდევ 21 ე, რომელიც თავისი სიხშირით, ქართულ ხმოვნებში ყველაზე უფრო გავრცელებულ ა-ს თითქმის უტოლდება.

მაგრამ მთავარი მაინც სხვა არის. ე გრძელი ხმოვანია. ქართულ ასოთა მოხაზულობაში სულხან-საბა მას მშვილდს ადარებს:

„ენსა მშვილდად აიბმიდა“ („რა ოსტატი ასოთ სხმიდა“). და ამ გრძელ ე-ს ლექსში აზრობრივი დატვირთვა აქვს. იბერიელთა სოფელში მაღალ-მაღალი ცხენებია, სახლებში გრძელი, თაღებამდის გაჭრილი ფანჯრებია, კედლებზე თხუთმეტ-წყრთიანი შუბებია. ხალიბები ხალიბურ ფოლადს აწრთობენ, ეს იარაღები გრძელია: შუბი და ხმალი. იგულისხმება, ძველი იბერიელები მაღალ-მაღალი, ბრგე ვაჟკაცები იყვნენ.

და ყველაფერი ეს სათავეს ლექსის პირველი რითმიდან იღებს, რაც იმდენად გასაიდუმლოებულია, რომ, ალბათ, ავტორისთვისაც ქვეცნობიერი იყო და საგანგებო გაშიფვრის გარეშე მკითხველისთვის აუხსნელი რჩება. ამას მხოლოდ ლექსის სიღრმეში ჩახედული მკითხველი გრძნობს ინტუიტურად.

ლადო ასათიანის რითმის მუსიკალურობას მრავალმარცლიანობაც უწყობს ხელს. რითმათა უმეტესობა, მეტრული სქემის შესაბამისად, ან ოთხმარცვლიანია, ან – ხუთმარცვლიანი.

„ჩემი ქვეყნის ოქროყანას“ ოთხმარცვლიანი რითმები აქვს: მონეულო-ბრონეულო, დასერილო-დანერილო. ლექსის 20 რითმიდან 19 ოთხმარცვლიანია, ხოლო ერთადერთი ბოლორიტმის ორმარცვლიანობა სტრიქონთა შიგნით ოთხმარცვლიანი ცეზურული და შუარიტმით არის კომპენსირებული:

ზვარო, ზვარო ჯემიანო, ოჯალეშის ჯემის ზვარო,
ზვარო, მტყვენებგემრიაანო, გლეხი კაცის სანუკვარო.

ანალოგიურია „სასაფლაო“, „ქართული ენა“ (გაუმართავთ-სასათუმალთან) და სხვ.

„სალალობოში“, რომლის სტრიქონები სამ-ოთხმარცვლიან მუხლადაა დაყოფილი (4/4/4), თითქმის ყველა რითმა ოთხმარცვლიანია: შადიანი-დარდიანი, მაჩაბელი-ასაფრენი, შაითანთან-დაიშანთა და სხვ.

უფრო რთულია ხუთმარცვლიანი რითმებით ლექსის გამართვა. ხუთი მარცვლის გრძელ მანძილზე ძნელდება ერთნაირი ხმოვანების მოძებნა. მაგრამ ლადო ასათიანის ლექსებში ხუთმარცვლიანი რითმა სჭარბობს კიდევ ოთხმარცვლიანს.

ხუთმარცვლიანი რითმებითაა განწყობილი „ბასიანის ბრძოლის“ მთელი რიგი პასაჟები:

ნინ გადაშლოდათ საკუთარ მარჯვენით ნაპარტახევი,
მზეზე ელავდნენ ლომკაცთა ფოლადის ჩაბალახები.
უცებ, სად იყო, სად არა, გაშეშდნენ გაკვირებითა –
არნივთა გუნდი აფრინდა არაქსის ნაპირებიდან.

არანაკლებ საინტერესოა ათმარცვლიანსტრიქონიანი სტროფი,
რომლის სტრიქონთა ნახევრები მთლიანად რითმითაა ამოვსებული:

თქვენი ქაჯები და აღქაჯები,
ია-იების თვალთა ბრიალით,
მთვარიანში რომ დაალაჯებენ
ბრონეულისფერ თავსაფრიანნი.

(„ნამკაშურის ნისქილები“)

ქართული რითმის ისტორიასუსათუოდ შერჩებიან ლადო ასათიანის
ხუთმარცვლიანი რითმები: ნიშნიანები-მიშრიალებენ („ილიასადმი“),
ეს ალუბლები-ვესაუბრები („ალბომიდან“), ძაძა ბუნებას-დაძაბუნება
(„ვერიკო ანჯაფარიძე“), აკელაპტრება-და მენატრება („აბასთუმანი“),
აბატონებდი-კაბადონები („ივანე ჯავახიშვილისადმი“), განძი ბებერი-
მაძიებელნი („ქართველი ოქროსმაძიებლების სიმღერა“), ამორძალები-
და მოკრძალებით („კოლხიდა“), ძველი მსმელები-ვერ ისვენებდნენ
(„გულბაათ ჭავჭავაძე“) და სხვ.

საინტერესოა, რომ ლადო ასათიანს იშვიათად აქვს ჭარბი რით-
მები, რომლებიც რითმის ისეთ ხელოვანთა შემოქმედებაშიც კი გვხვდე-
ბა, როგორიც რუსთველი და გალაკტიონია. მრავალმარცვლიანი რით-
მისკენ მიმავალ გზაზე პოეტი მხოლოდ ხანდახან თუ ჩერდება მეტრული
სქემისთვის შეუსაბამო ადგილას. „ჩემი ქვეყნის ოქროყანას“ (4/4/4/4)
ორმარცვლიანი ან ოთხმარცვლიანი რითმები უნდა ჰქონოდა,
სამმარცვლიანი ჭარბი იქნებოდა. ქვემოთ წარმოდგენილ რითმათა
მნკრივში მხოლოდ ერთი სამმარცვლიანი სიტყვაა – ფრიალო და ისიც
ერთმარცვლიანთანაა შერწყმული აფრიანო-აფრილო-ბაგეთაფლიანო-
მთავ ფრიალო-თავსაფრიანო. ლადო არასგზით არ დათანხმდებოდა,
რომ აქ მთავ-ფრიალთს ნაცვლად კლდე-ფრიალთ ყოფილიყო და
ოთხმარცვლიანი რითმა სამმარცვლიანზე ჩამოსულიყო: აფრილო-
ფრიალო.

მრავალმარცვლიანობის დროს მოსალოდნელია რითმის ხელოვ-
ნურობა, ნაძალადეობა, ენის კანონების დარღვევა. იშვიათი გამონაკ-

ლისის გარდა, ლადო ასათიანის რითმები დაზღვეულია ამგვარი ხარვეზისაგან. ილუსტრაციისათვის ვნახოთ ხუთმარცვლიან რითმებზე განყოფილი ეს უსათაურო ლექსი:

ვიდრე სიკვდილი გამახვევდეს ბნელს მოსასხამში,
ვიდრე სიკვდილის ჭვალი გულზე დამესობოდეს,
უკანასკნელად დამანვინეთ ჩემს ოდა სახლში,
უკანასკნელად, ვიდრე თვალნი დამევესებოდენ.
უკანასკნელად პაპიჩემის გაჩორკნილ ტახტზე
დამიგეთ მაგრად, დამახურეთ შავი ნაბადი,
უკანასკნელად, უდრტივინეულად მამყოფეთ ასე,
ვიდრე სიკვდილი შფოთიან სულს გამინაბავდეს.

როგორც ვხედავთ, ძალზე ბუნებრივია სიკვდილის მომლოდინე კაცის განცდები; ამავე დროს, არ იგრძნობა არავითარი ძალდატანება სიტყვაზე.

დავაკვირდეთ ურთიერთგარითმულ სტრიქონებს:

„ვიდრე სიკვდილი გამახვევდეს ბნელს მოსასხამში“

და:

„უკანასკნელად დამანვინეთ ჩემს ოდა სახლში“.

ასეთი რთული რითმის მიუხედავად (ბნელს მოსასხამში – ჩემს ოდა სახლში), მოტანილი ტაქტების ყველა სიტყვა თავის ადგილზეა.

ასევეა დანყვილებულ სტრიქონებშიც:

„ვიდრე სიკვდილის ჭვალი გულზე დამესობოდეს“

და:

„უკანასკნელად, ვიდრე თვალნი დამევესებოდენ“.

არც ლექსიკაა არაბუნებრივი, არც სინტაქსი.

მესამე რითმას ვტოვებ, იგი ორმარცვლიანია, ხოლო მეოთხე რითმა: შავი ნაბადი – გამინაბავდეს თავისუფლად ზის კონტექსტში –

„დამიგეთ მაგრად, დამახურეთ შავი ნაბადი“

და:

„ვიდრე სიკვდილი შფოთიან სულს გამინაბავდეს“.

სიკვდილის წინ სავსებით ბუნებრივი მოთხოვნაა: პაპიჩემის ნაბადი დამახურეთო, ისევე როგორც ბავშვობისდროინდელ ოდასახლში

დამანვინეთო. არც შფოთიანი სულის განაბვა არის უხეირო ანტონიმი.

ამრიგად, ლექსში მოულოდნელი და უჩვეულო არაფერია გარდა ამ მრავალმარცვლიანი, მუსიკალური რითმებისა.

საინტერესოა ლექსი „ნადირობის შემდეგ“. მასში ოთხმარცვლიანი რითმებიც გვხვდება: გადიარა-ადრიანად-მადლიანად-დადიანმა და, ნარმოიდგინეთ, ექვსმარცვლიანებიც. ექვსმარცვლიანია შიდარიტმა: ახარხარდებოდნენ – აყაყანდებოდნენ, ხოლო ოთხმარცვლიანი რითმის ზემოთ მოტანილ ოთხეულს უშუალოდ მოსდევს:

ღამეში თვლების გადაბრიალებით
ნადავლთან მოგროვდნენ შაენაბდიანები.

აღბათ ექვსმარცვლიანი რითმის გამო, ამ ორტაეპედს პოეტი ისევ უბრუნდება და მას მიაყოლებს:

პირველად შემომხვდა ჩვენს ტყეში კანჯარი,
პირველად გამიტყდა ჩემს დღეში ხანჯალი.

რიტმა ჩვენს ტყეში კანჯარი-ჩემს დღეში ხანჯალი, გარდა ექვსმარცვლიანობისა, იმითაც იქცევეს ყურადღებას, რომ იგი შედგენილია.

ასე მივადექით შედგენილ რითმას, რომელიც ძალზე ნიმანდობლივია ლადო ასათიანისთვის.

უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია მისი მრავალგზისობა: თითქმის ყოველ მეორე ლექსში შედგენილ რითმას ვიპოვით.

საგულისხმოა, რომ პირველი ნაბეჭდი ლექსი „ჩვენ კვლავ მოვედით“ (1935 წ.) შედგენილ რითმას შეიცავს, შედგენილ და ხუთმარცვლიან რითმას: ასე უღვევი-ასეულები. ასე რომ იგი იმთავითვე მოსდგამდა ლადოს პოეზიას. „ჩემი ქვეყნის ოქროყანაშიც“, რომელიც ასევე ადრინდელია, არაერთ შედგენილ რითმას ენახავთ. „სალალობოს“ პირველი რითმები შედგენილია: ლამაზი მინდა-გავაზივითა, ლამაზი მინდა-დარბაზივითა. განსაკუთრებით საყურადღებოა ელდა ეცეს-მზეს და ზეცას.

შედგენილი რითმები ორწევრიანიც არის: რომაელები-რომ მოერევი („***როგორ არ მინდა“) და სამწევრიანებიც: უიარალოდ-გული არ აქვსო („ა.ვ.“). არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ ამ რითმის შედგენისას ლადოს დიალექტური აქტ ექნებოდა მხედველობაში (უიარალოდ-გული არ აქო).

ზოგჯერ რითმის ორივე წევრი შედგენილია. გვხვდება ორსიტყვიანებიც და სამსიტყვიანებიც: ხმას წკრიალას-სხვას კი არა („ლხინი კახეთში და სადღეგრძელოები“).

მსმელი კაცები-სველი ყანნები იმ მხრივაც არის საინტერესო, რომ რითმის ცალები მსაზღვრელ-საზღვრულებია, თითქოს, ერთ სიტყვად შენივთებული მტკიცედ შეკრული სინტაგმები. ამგვარივეა რედიფიანი რითმაც; წრფელი გული-ცხელი გული („სალალობო“). ანალოგიურია: ჭაბუკი ვიყავ-ქარბუქი ვიყავ („უცნობი პოეტის დღიურიდან“).

შედგენილ რითმათა სიხშირის მიზეზი ძირითადად მრავალმარცვლოვანებაა. ოთხ და, განსაკუთრებით, ხუთ-ექვსმარცვლოვან რითმებში იგი რითმის შევსების საშუალებაა. ამიტომაც, რომ პოეტისთვის ერთნაირად დამახასიათებელია მრავალმარცვლიანი და შედგენილი რითმები. ლადოს ლექსი, უწინარეს ყოვლისა, მრავალმარცვლიანი და შედგენილი რითმით იცნობა.

ლადო ასათიანის რითმა მორფოლოგიურად ძლიერია. იმიტომაც ვერ შეელია იგი რითმას: დაგვიფარავდა-მარაბდა. ასეთივეა მარაბდასთან შეუღლებული მალავდა: მალავდა-მარაბდა („ცხრა ძმა ხერხეულიძე“), ანდა: ომითა-მომინდა „კონანისის ყაყაჩოებში“, ნისკარტი-გისხამდით „სარწყულებში“ და სხვა.

ევფონიურად საყურადღებოა შედგენილი რითმა „გულბაათ ჭავჭავაძედან“ ძველი მსმელები-ვერ ისვენებდენ არანაკლებ საინტერესოა მორფოლოგიურადაც: სახელი და ზმნა აქ ქვემდებარე-შემასმენელია. რითმა წინადადებას კრავს:

ჩანდნენ ორ მწკრივად ჟღალ ჩოხებში ძველი მსმელები,
ღვინო სწყუროდათ, ღვინის ეშხით ვერ ისვენებდენ.

სახელი და ზმნა განსაკუთრებით ხშირად ხვდება ერთმანეთს პოემა „ბასიანის ბრძოლის“ რითმებში: ელადა-ლელაავდა, ავესო-ჰაერსო, დაედგომება-ლომებმა, ალაპარაკებს-არაბებს, გაშალა-გზა-შარა, ქვეითა-შენივთდა, ჯევარდნებს-შევარდნენ და სხვ.

საგნისა და მისი მოქმედების ჩვენება დიდად ფასეულია სიუჟეტის განვითარებისათვის. მეორე პოემა „კოლხიდა“, რომელიც ძირითადად ლირიკულია, გამოკვეთილი ფაბულა-სიუჟეტის გარეშე, სახელისა და ზმნის გართიმვით არ იქცევა ყურადღებას.

სწორედ სიუჟეტისა და მოქმედების გამო მოსალოდნელი იყო, „ბასიანის ბრძოლას“ რითმათა დიდი ნაწილი ზმნური ჰქონოდა, მაგრამ არც

„ბასიანის ბრძოლაში“ და არც, საერთოდ, ზმნურ რითმებს, რომლებიც ერთგვაროვანია, პოეტი ხშირად არ მიმართავს.

ერთია, მეტყველების რა ნაწილი რასთან ირითმება, მეორე – რა სიტყვა – რასთან. რითმის სემანტიკას მრავალი კუთხე და ასპექტი აქვს. ეპიკურ ნაწარმოებში საყურადღებოა პერსონაჟთა სახელების რითმაში მოქცევა, რაც ხელს უწყობს პერსონაჟის ხასიათის გამოკვეთას.

„ბასიანის ბრძოლის“ ყველა მოქმედი პირის სახელი რითმაშია გატანილი. თუ სხვა პერსონაჟები თითოჯერ ირითმებიან, მთავარი გმირები – თამარი და ნუქარდინი – ოთხ-ოთხჯერ ქმნიან რითმას.

რითმაში ვლინდება ავტორის დამოკიდებულება პერსონაჟების მიმართ.

პირველად ნუქარდინია ნახსენები: „ნუქარდინს გამოეგზავნა თამარისათვის წერილი“. შორეული შიდარითმით ეს პერსონაჟი იმთავითვე ნეგატიურ ასპექტშია წარმოდგენილი. ზემოთ მოტანილ სტრიქონს უშუალოდ მოსდევს: „ენისგან უთქმელს, უკადრისს ინერებოდა მურდალი“. სტრიქონთა მეზობლობაში მკითხველი ადვილად იჭერს რითმას: ნუქარდინს-უკადრისს. ეს დახასიათება აქვე ბოლორითმითაც არის გამაგრებული: მურდალი-სულთანი. შემდეგ ნუქარდინი ირითმება სიტყვებთან: მუქარით, უქადის, ცრუ ქადილს. სამივე ცალი ნათლად წარმოგვიდგენს ნუქარდინის ხასიათს.

ახლა თამართან შერითმული სიტყვები ვნახოთ: თავანი („სამეფო სახლის თავანი“), ნათავთავარი, ქამარი („საქმრო ქამარი“), მთავარი. გვირგვინოსანი თამარი თავის საკადრის სიტყვათა გარემოცვაშია.

რითმის ცალების ასეთ პირდაპირ ურთიერთმიმართებას ისიც უწყობს ხელს, რომ მოსაზღვრე სტრიქონები ირითმება (aa), ერთის შინაარსი უშუალოდ გადადის მეორეში. თუმცა ჯვარედინი რითმის ცალებიც სინტაქსურ წყვილებს ქმნიან:

ამ კაცის ცოლმა სხვა შეიყვარა,
ასე იტყვიან ჩემზე ბიჭებში,
გამიხსენებენ როგორც ნიკალას
და თბილ სამარეს დააბიჯებენ.

ბიჭები-დააბიჯებენ ქვემდებარე-შემასმენელია.

სარითმო სიტყვათა მნიშვნელობა ზოგჯერ სცილდება ჩვეულებრივ გაგებას და მეტაფორული აზროვნების ხასიათს იძენს.

მეტაფორით იწყება „ცხრა ძმა ხერხეულიძე“: „ეს გაფრენილი ფაფარი თუ მშობლიური ნისლია“. სარიტმო სიტყვა ნისლი – უმხედროდ მიტოვებულ ხერხეულიძეთა ცხენების აწეწილი ფაფარია. რიტმის – ძაძა ბუნებას-დაძაბუნება – პირველი ცალიც მეტაფორაა: „როცა გიყურებ შავ სამოსელში, ვხედავ, ჩაუცვამს ძაძა ბუნებას“. მეტაფორული გამოთქმაა: „წუხილს წაიღებს ქნარი და სტრიქონებად დაქსოვს“ („იმ სილამაზეს წარსულს“). იგი გალაკტიონის „მთანმინდის მთვარის“ რემინისცენციაა: „მწუხარებით შემოსილი შეღამების ქნარი ქროლვით იწვევს ცისფერ ლანდებს და ხეებში აქსოვს“. ამას კიდევ უფრო ნათელს ხდის რიტმების დამთხვევა: ქნარი-წყნარი, აქსოვს-მახსოვს. გალაკტიონით იყო შთაგონებული. თავი მის შეგირდად მიაჩნდა. მას უთხრა: „შენა ხარ ლექსის მეორედ მოსვლა“ („გალაკტიონი“). თუმცა ამ შემთხვევაში ლადოს სტრიქონები მაინც ინარჩუნებენ დამოუკიდებლობას. მაინც სხვაა: ქნარის მიერ წუხილის სტრიქონებად დაქსოვა.

რიტმის ხელოვანმა კარგად იცის რიტმის ფასი და თავის გამორჩეულ რიტმებს, უმეტესად სტრიქონების თანხლებით, ლექსში იმეორებს. ასე მეორდებიან ლექსების თავსა და ბოლოში: ეს ალუბლები-ვესაუბრები, ძაძა ბუნებას-დაძაბუნება, დაგვიფარავდა-მარაბდა, „ბარდნალას“ მთელი სტროფი თავისი რიტმებითა და ალიტერაციით.

მე მხოლოდ რიტმის სამზერიდან შევხედე ლადო ასათიანის პოეზიას. სურათი მიმზიდველია. ასევე მიმზიდველი იქნება იგი ფართო გადასახედიდან: ვერსიფიკაცია მთლიანად, პოეტური სახეები, ლექსის კომპოზიცია, თემები და მოტივები.

დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ლადო ასათიანის სახით ჩვენ დიდებული პოეტი გვყავს.

ლადო ასათიანზე ფიქრისას ნიკოლოზ ბარათაშვილის აჩრდილი ნამოიმართება. საუკუნე აშორებდათ ერთმანეთს. ორივე 17 წელს დაიბადა. ერთი XIX საუკუნეში, მეორე – XX-ში. ორივემ ცოტა ხანს იცოცხლა: ერთმა 27 წელი, მეორემ – 26. მაგრამ ამ მცირე დროში ორივემ ბევრის გაკეთება შეძლო.

ბარათაშვილის ხატება სიცოცხლის თანამგზავრად დაჰყვებოდა: „შენ შთამაგონე პოეზია – ლექსის უნარი“ („ნიკოლოზ ბარათაშვილისადმი“). თუმცა თავად განსხვავებული სტილის პოეტი იყო: სარიტმო სიტყვა მერანე ყორანით კი არ დააკოჭლა, ჟღერანით გამართა (მერანი-ჟღერანი), კარგად გრძნობდა ბარათაშვილის სიდიადეს: „შენი

სტრიქონი, სააკაძის ხმალივით ბასრი, წელთა ქროლვაში არასოდეს დაიჟანგება“. ბარათაშვილის ლექსის ზუსტი დახასიათებაა: ბასრი სტრიქონი..

თავისი თავის მიმართ გურამიშვილივით მოკრძალებული იყო: „ამ უხეირო ლექსების გარდა რას გავუკეთებ მე საქართველოს“ („თქვენ გეუბნებით, ძმებო, მგოსნებო“). ამ სტრიქონების ავტორს უკვე დანერჩილი აქვს „ლხინი კახელებთან“, „მე მიყვარს, როცა ყანაში გახვალ“, „რუსთაველის პროსპექტი“, „ალბომიდან“, „ამისი ქმარი“, „არ ვიცი, ასე რამ შემაყვარა“, „კრწანისის ყაყაჩოები“, „ნადირობის შემდეგ“, „ცაგერის ბაზრობა“, „ანდერძი“, „ბარდნალა“ და დასაწერი: „უცნობი პოეტის რვეულიდან“, „*** რუსთაველის პროსპექტზე სიარული“, „გულბათ ჭავჭავაძე“, „ცხრა ძმა ხერხეულიძე“, „ასპინძა“, „ბასიანის ბრძოლა“ და სხვ.

ამდენ პოეტურ შედეგს ბევრ მრავალტომიან ავტორთან ვერ იპოვი.

IV. სტროფი

სტრიქონთა გარკვეული რაოდენობის შემცველ რიტმულ პერიოდს სტროფი ეწოდება.

ტერმინი ბერძნულიდან მოდის – strophe (მობრუნება).

სტროფის განმსაზღვრელი ნიშნებია: შინაარსი, საზომი, რითმა.

ჩვეულებრივად სტროფი ერთი დასრულებული აზრობრივ-სინტაქსური ერთეულია. ახალ სტროფზე გადასვლა ახალ წინადადებაზე გადასვლაა.

ტრადიციულ ქართულ სტროფში ერთი საზომი მოქმედებდა. ორ და სამსაზომიანობა გვიანდელი მოვლენაა.

ყოველ გარკვეულ სტროფს საკუთარი რითმა თუ რითმები აქვს, რაც მას მომდევნო სტროფებისაგან გამოყოფს. თუმცა ზოგჯერ მონოროთმიან ლექსში სტროფი თავდება, მაგრამ რითმა იგივე რჩება (ვაჟა-ფშაველას „იას უთხარით, ტურფასა“).

ამრიგად, სტროფის შექმნისა და გამოყოფის ყველაზე საიმედო ფაქტორი შინაარსია. სტროფი თავდება იქ, სადაც ერთი კონკრეტული აზრობრივი მონაკვეთი თავდება (იშვიათი გამონაკლისის გარდა).

სტროფები სხვადასხვაგვარია იმისდა მიხედვით, თუ რამდენ სტრიქონს აერთიანებს. ყველაზე უმცირესი ორტაეპიანი სტროფია, ყველაზე უგრძესი – თოთხმეტტაეპიანი.

ორტაეპიან სტროფებს მრჩობლელი ეწოდება, სამტაეპიანებს – ტერცინა, ტერცეტი, ოთხტაეპიანებს – კატრენი, ხუთტაეპიანებს – იამბიკო, მუხამბაზი, ექვსტაეპიანებს – სექსტინა, ქართულში – შეწყობილი, შერეული, შვიდტაეპიანებს – ჩოსერის სტროფი, რვატაეპიანებს – ოქტავა, ტრიოლეტი, ქართულში – რეული, გალაკტიონის სტროფი, ცხრატაეპიანებს – ნონა, თოთხმეტტაეპიანებს – სონეტი, ონეგინის სტროფი.

მსოფლიო პოეტიკაში სტროფის სახეობანი ცალკეულ ავტორთა სახელებთანაა დაკავშირებული.

საფოსტო სტროფი შემოღებულია ძველი ბერძენი პოეტი ქალის საფოს მიერ (ძველი წელთაღრიცხვის VI-VII საუკუნე). იგი შედგება სამი თერთმეტმარცვლიანი და მეოთხე ხუთმარცვლიანი, დასკვნითი ადონისური ტაეპისაგან. ბოლო (ადონისური) ხუთმარცვლიანი ტაეპი დაქტილისა და ქორეს ნაერთს წარმოადგენს.

ალკეოსის სტროფი ძველი ბერძენი პოეტის ალკეოსის სახელიდან მოდის (ცხოვრობდა ძველი წელთაღრიცხვის VII-VI საუკუნეებში). სტროფი შედგება ორი თერთმეტმარცვლიანი, ერთი ცხრამარცვლიანი და ერთი ათმარცვლიანი ტაეპისაგან.

ჩოსერის სტროფი, რომელსაც სამეფო სტროფსაც ეძახიან, დაკავშირებულია მე-14 საუკუნის ინგლისელი პოეტის ჯეფრი ჩოსერის სახელთან. ჩოსერის სტროფი შვიდტაეპიანია, რითმათა ასეთი წყობით abbaacc. ამავე დროს, ჩოსერი ინგლისური ლექსის რეფორმატორია; მან სილაბური ლექსი სილაბურ-ტონურზე გადაიყვანა.

რონსარის სტროფი მე-16 საუკუნის ფრანგი პოეტის, პლედის მამამთავრის პიერ რონსარის სახელს ატარებს. იგი ექვსტაეპიანია, რითმათა განლაგებით aabccb.

ქართული მეტრიკისათვის დამახასიათებელია სტროფთა ლუნტაეპიანობა. კენტტაეპიანობა იშვიათია, მაგრამ მაინც შევხვდებით სამტაეპიანებს, ხუთტაეპიანებს. გალაკტიონმა „იავენანა“ სამტაეპიანად მიიჩნია:

იავ-ნანა,
ვარდო ნანა
იავ-ნანინაო.

და მას სამიანი უწოდა.

ვფიქრობ, უფრო მართებულია მისი ჰეტეროსილაბურობა: რვა-ტაეპედი ექვსტაეპედთან (იხ. „გურამული“). სამტაეპიანი სტროფებით ცალკეულ ლექსებს წერდა სანდრო შანშიაშვილი, უფრო ტიპიურია გრიგოლ მეგრელიშვილის სამტაეპედები. ამ ბოლო დროს სამტაეპიან სტროფებს სამყურები შეარქვეს (ფრიდონ ხალვაში, ბათუ დანელია).

სამტაეპიანი სტროფებითაა დაწერილი კოლაუ ნადირაძის „წინამურიდან საგურამომდე“:

წინამურიდან საგურამომდე ეკლიანი და პატარა გზაა,
წინამურიდან საგურამომდე სიცოცხლის გავლა ნეტაეი რაა,
წინამურიდან საგურამომდე აპრიალებულ ფოთლების ზღვაა.

ლუნტაეპიანი სტროფებიდან ქართულში, გარდა კატრენისა, გვხვდება ექვსტაეპიანი და რვატაეპიანი სტროფებიც.

კატრენის სტროფები მრავალფეროვანია. თუ კლასიკურ ხანაში იგი უცვლელი თანაბარმარცვლიანობით ხასიათდებოდა, გურამიშვილის დროიდან კატრენმა გარკვეულწილად სახე იცვალა. სტიმულის მიმცემი ხალხური პოეზია გახდა.

კატრენის სტროფისთვის ნიშანდობლივი შეიქნა როგორც ჰეტეროსილაბურობა, ისე სტროფში შაირის სახეობათა შერევა. იშვიათად, მაგრამ მაინც კატრენში ნებისმიერი ტაეპია განსხვავებული, მაგრამ არსად იგი ისე ხშირი და ბუნებრივი არ არის, როგორც მესამე ტაეპში. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია მესამე ტაეპის მარცვალთმეტობა (138, 75-85), მაგრამ არანაკლებ შესამჩნევია სხვა რიტმული თუ შინაარსობრივი ცვლილებანი, რაც სწორედ კატრენის მესამე ტაეპის პრეროგატივაა. ამიტომ მასზე საგანგებო მსჯელობაა საჭირო.

კატრენის მესამე ტაეპი

დავინყოთ მესამე ტაეპის მარცვალთმეტობით. მისი ტიპიური ნიმუშია ხალხური ლექსი:

ვაი, ჩემო ქისაო,
ოქროს ქსოვილისაო,
შიგნადები საქონელი
ფასი სამოთხისაო.

მნიგნობრულ პოეზიაში იგი ყველაზე ადრე გურამიშვილთან და ბესიკთან გვხვდება:

სანიმუშოდ:

ვარ საბრალო, აი რა,
ხმადამთვრალო, აირა.
რას მაისობ, ისარს ისობ,
ის გიხარის, ვაი, რა.

(ბესიკი, „სტვენს ბულბული“)

ანალოგიურია:

ათოვლილი სავანე,
თან სურვილი გვიანი .
რჩება ოდნავ დასაანანი
ეს დღეები მზიანი.

(ტერენტი გრანელი, „განშორების ლოდები“)

ხაზგასმული მესამე ტაეპები რვამარცვლიანია, დანარჩენი – შვიდმარცვლიანი. ზოგჯერ რვამარცვლედ იქვსმარცვლედებშია ჩართული:

ალბათ ვიცინებთ ბევრს,
ალბათ ვიტირებთ ბევრს,
დრო, როგორც თეთრი ზამთარი,
შეეპარება თმებს.

(მორის ფოცხიშვილი, „გული თუ ეძებს გულს“)

მესამე ტაეპში მარცვალთა დაკლება იშვიათი მოვლენაა:

თუ ხელი საკვეთს დიდხანს ერიდა,
ახლა სხვა ხაზი შენ შემორკალე,
და გიშერიდან
თვით აპოლონი ამოვა მალე.

(ვალერიან გაფრინდაშვილი, „ტეოფილ გოტიე“)

განსხვავებული სიგრძის ტაეპებში არანაკლებ საინტერესო და თვალსაჩინოა კატრენის მესამე ტაეპში რიტმულ ფორმათა შერევა. მაგალითად, რვამარცვლიან დაბალ შაირში – მაღალისა:

ღმერთმა დასწყევლოს ტყვიავი,
თოვლს დასდებს, აღარ აიღებს.
ნაცრთმ მოსავალი მოვა,
მოვა, ბატონი ნაიღებს.

(ხალხური)

იგი განსაკუთრებით დამახასიათებელია ხალხური რიტმით შთანებული პოეტებისათვის.

აკაკი უფრო ხშირად მაღალ შაირში ურევს დაბალს:

ჰოოპუნა! ავხე, ავხე!
ბიჭო, ჩემი მკაცა ნახე
და ჟუ შენ მკაშიჩამღვრჩე,
ქალაჩუნა დამიძახე.

(*„სიმღერა მკის დროს“*)

ზოგჯერ მაღალ შაირს (4/4) მისივე ვარიაცია (2/4/2) ენაცვლება:

ბევრი ვნახე ჩამოსული
ჩვენში, ბრძოლა განეზრახა,
მაგრამ გადაუბრუნდათ გული
სასაცილოდ: ხა, ხა, ხა, ხა!

(*აკაკი, „***დიდხანს ვებნე იდეალი“*)

უფრო ხშირია დაბალ შაირში (3/5) მისივე ვარიაციის (3/3/2) ჩანაცვლება. ამ მხრივ მდიდარ მასალას იძლევა ვაჟას პოეზია:

ლუდის სმა არის, ღრეობა,
ცხვრის თავები ჰყრავ ყორედა,
ხევისბრის გოდება ისმის,
აფშინა არი სწორედა.

(*„გოგოთურ და აფშინა“*)

კიდევ უფრო თვალნათლივია სხვაობა, როცა მაღალი შაირის სტროფს (4/4) მესამე ტაქტში დაბალი შაირის ვარიაცია (3/3/2) ენაცვლება:

ერთი ლეკის ბიჭი ჰყავდა
იმ გიორგი კუჭატელსა.
ბეჭებში დამბაჩა დასცა,
პირში ბოლი ვაეარდესა.

(*„არსენას ლექსი“*)

კატრენის მესამე ტაქტი ხშირად რითმის მხრივაც გამორჩეულია, იგი გაურითმავია (ააаа):

თებერვალი დადგა,
ხეში ნყალი ჩადგა,
ჩიტმა ჩითრამა
საძირკველი გადგა.

(*ხალხური*)

გაურითმავი მესამე ტაეპი (რობაის რითმა – aaxa,) მნიგნობრულ პოეზიაშიც გვხვდება:

საიდუმლო ბარათო,
გითხრეს: ექმენ მარადო,
სიხარულის მომნიჭედ
და სევედისა ფარადო.
(აკაკი, „საიდუმლო ბარათი“)

კლასიკური რითმის ოთხჯერადობის შემდეგ, რასაც ყური შეეჩვია, ძნელი იყო კატრენში რითმის სამჯერადობის გათავისება. პირველ სტრიქონში რითმის დაკლება (xaaa), რაც, როგორც ვთქვით, სისტემის სახით გასდევს ბარათაშვილის ლექსს „ნაპოლეონ“, ქართულ ვერსიფიკაციაში ექსპერიმენტად დარჩა მაშინ, როცა მესამე ტაეპის ურითმობას სტროფში სავსებით ბუნებრივად აღიქვამს მკითხველი:

ალაზანი დიდია,
შიგ ბებერი ჰკიღია,
პური ვთხოვე, არ მაჭამა,
ჩემი ცოდვა ჰკიღია.

თავიდათავი მესამე ტაეპია. სტროფის შიგნით რიტმული გადახრები თუ ურითმობა მესამე ტაეპის პრეროგატივაა. ანალოგიური მოვლენები კატრენის სხვა ტაეპებში უმეტესად დეფექტის სახეს იღებს. პირველი ტაეპის ურითმობა ვერ იგუა ბარათაშვილის ლექსმა, მეორე და მეოთხე ტაეპებში რიტმულ ფორმათა შერევა – აკაკის ლექსმა („აქედან და ციმბირამდე“, „ალბომში“).

კატრენის მესამე ტაეპის ძირითადი ნიშან-თვისებანი – მარცვალთმეტობა და რიტმულ ფორმათა შენაცვლება – ნებისმიერი სიგრძის სტროფის ბოლოსწინა ტაეპისთვისაა დამახასიათებელი.

როგორც ცნობილია, ვაჟას სტროფიკა ოთხტაეპიანობით არ იფარგლება და დაბალი შაირის (5/3) ვარიაციას (3/3/2), რომლის ნიმუშიც კატრენის სტროფიდან მოვიტანე, ხშირად ვიპოვით ექვს და რვატაეპიანი სტროფების ბოლოსწინა ტაეპებში:

ქალის ქვითინსა მდულარეს
მთანი ინერენ მკერდზედა.

ცრემლით ატირდნენ წყარონი
ჩამომდინარნი გვერდზედა,
დაბერებულა პირიმზე,
კუზი ეტყობა ნელზედა.
თცნება. ტანჯულის ქვეყნის
ქვითინებს მთისა წვერზედა.

(„ბაბტრიონი“)

ხალხურ ლექსებში მრავალტაეპიანი სტროფები ზოგჯერ მარცვალთმეტობითაც იქცეეს ყურადღებას:

ბერიკაცი ვიყავი,
ჯარში გამინვიესო,
ხიდზე რომ ვერ გავედი,
ძალად გამათრიესო,
ჩემი კაკუტელაჯოხი
თავზე დამამტვრიესო.

ტერენტი გრანელის ერთ სტროფში განსხვავებული წყობის მეორე ტაეპიც სასიამოვნო რხევადობას იწვევს:

სალამო – კანკალი სანთლის,
მრგვლივ დანთლილი ნისლი.
ფარული ნამების ლანდი,
პოეტის ცრემლი და სისხლი.
(„ზამთრის ბარელიეფი“)

მაგრამ ეს იმის შედეგია, რომ 3/2-ს ენაცვლება 2/4/2, რომელთაც ერთი და იგივე (ორმარცვლიანი) დაბოლოება აქვს. გარდა ამისა, ეს სტრიქონები სიტყვათშორისი პაუზების მიხედვითაც ჰგვანან ერთმანეთს.

მარცვალთმეტობაცა და შაირის ფორმათა შერევაც რიტმული მოვლენაა. სტროფის ბოლოსწინა ტაეპში რიტმული დინება მცირე ხნით ყოვნდება, გუბდება, ერთგვარ ჭორომს აჩენს, შემდეგ კი ისევ ძველ კალაპოტში დგება. ეს ჭორომი სტროფის, ასე ვთქვათ, ამოსასუნთქი ადგილია, ერთგვაროვანი დინებისგან შესვენება, რაც ხელსაყრელ პირობას ქმნის მისი შინაარსობრივი გადახალისებისათვის. ასე რომ მას სემნატიკური დატვირთვაც აქვს.

ჩვეულებრივ სტროფი ერთი დასრულებული სემანტიკური ერთეულია და ძირითადი სათქმელი მის ბოლოში ცნაურდება, აზრობრივი გარდატეხა ბოლო ორტაეპედში ხდება და ორტაეპედის პირველ ტაეპში, ანუ კატრენის მესამე ტაეპში, თუ მრავალტაეპიანი სტროფის ბოლოსწინა ტაეპში იწყება.

ვრცელი პასაჟი ვაჟას „ბახტრიონიდან“ („ქალის ქვითინსა მდულარეს“), რომელიც ზემოთ მოვიტანეთ, ყველაზე მეტად ტანჯული ქვეყნის ოცნების ქვითინით იპყრობს ყურადღებას.

„გოგოთურ და აფშინას“ ზემოთ მოტანილი სტროფის მესამე ტაეპით ვიგებთ, რომ ერთ დროს ავაზაკი აფშინა ხევისბერი გამხდარა.

ხალხურ ლექსში „ბერიკაცი ვიყავი“ განსაკუთრებული ლექსიკური შეფერილობა ბოლოსწინა, განსხვავებული სიგრძის ტაეპს აქვს („ჩემი კაკუტელა ჯოხი“).

მარცვალთმეტობა ხალხურ ლექსში („ვაი, ჩემო ქისაო“) მესამე ტაეპს შინაარსობრივადც გამორჩეულს ხდის. ქისა არა იმდენად თავისი გარეგნობითაა საინტერესო („ოქროს ქსოვილისაო“), რამდენადაც იმიტო, თუ შიგ რა დევს, რაც მესამე ტაეპში ცხადდება: „შიგ ნადები საქონელი“.

ტერენტი გრანელის სტროფში („ათოვლილი სავანე“) ამ სოფლიდან განშორების განცდებია გადმოცემული და მესამე ტაეპში, რომელიც სხვა ტაეპებზე გრძელია, მინიშნებულია ერთგვარ სინანულზე, რომელიც ამ გადანყვეტილებას ახლავს („რჩება ოდნავ დასანანი“).

იგივე ფუნქცია აკისრია მესამე ტაეპში რიტმული ფორმის შეცვლას. ტყვიაველი გლეხი იმაზეც დარდობს, რომ „თოვლს დასდებს, აღარ აიღებს“ (დაბალი შაირის მეორე ტაეპი), მაგრამ განსაკუთრებით იმაზე: „რაც რომ მოსავალი მოვა“ (მესამე ტაეპის მაღალი შაირი), ბატონი ნაიღებსო. „არსენას ლექსში“ მთავარი აზრობრივი დატვირთვა მაღალ შაირს მობმულ მესამე ტაეპის დაბალ შაირშია – „ბეჭებში დამბაჩა დასცა“. აკაკის „სიმღერა მკის დროს“ (წარმოდგენილი სტროფის მიხედვით) მომკვლების შეჯიბრია და ძირითადი სათქმელი („და თუ შენ მკაპი ჩამოგრჩე“) სწორედ განსხვავებული რიტმული ფორმის მესამე ტაეპშია.

ყოველივე ზემოთქმული მესამე გაურითმავ ტაეპზეც ვრცელდება (აკაკის „საიდუმლო ბარათი“).

ზოგჯერ კატრენის მესამე ტაეპში სამივე ძირითადი განსხვავებულობა იყრის თავს: მარცვალთმეტობაც, რიტმულ ფორმათა შენაცვლაც და ურითმობაც.

ამ დროს ქართული მრავალხმიანობის მსგავსად, სტროფი კონტრა-პუნქტის პრინციპით იმართება.

ამრიგად, მესამე ტაეპს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სტროფის სტრუქტურაში, რაც მისი რთული, ტევადი, მრავალსახოვანი ბუნების გამომხატველია.

როგორც შეამჩნევდით, საილუსტრაციოდ მოტანილი მაგალითები მოკლესაზომიანი ლექსებიდანაა. მესამე ტაეპის საკითხი არ შეიძლება დადგეს ჩახრუხაულში, რუსთველურში თუ სხვა გრძელსაზომიან ლექსებში, სადაც აზრის ერთი კონკრეტული, ასე თუ ისე დასრულებული მონაკვეთი ხშირად ერთ ტაეპშია ჩატეული. ისიც ცხადია, რომ ეს ვერ გავრცელდება ყოველ მესამე ტაეპზე.

მხოლოდ იმის თქმა მინდოდა, რომ კატრენის მესამე ტაეპი, სხვა ტაეპებთან შედარებით, გაცილებით უფრო ხელსაყრელი ადგილია სტროფის აზრობრივი გამახვილებისა და, ამის შესაბამისად, ფორმისული ცვლილებებისათვის.

V. სალექსო ფორმები

მეტრით წარმოებულ ლექსთა სახეების გარდა, რომლებიც „მეტრულ რეპერტუარში“ და „ლექსთა სახეებში“ წარმოვადგინე, ქართულ პოეზიაში გვხვდება სტროფიკითა და რითმით, ან მხოლოდ რითმით წარმოებული სალექსო ფორმები. მათი შემოღება, უწინარეს ყოვლისა, სულხან-საბა ორბელიანის სახელთანაა დაკავშირებული. „ქილილა და დამანას“ გალექსვის დროს სპარსული ლექსითი ციტატები საბამ ასევე ლექსის ფორმით გადმოიღო და მათ სათანადო კვალი-ფიკაცია მისცა. როგორც სპეციალისტები აღნიშნავენ, ეს კვალიფიკაცია საბასეულია: ტაეპი, ლექსი, მრჩობლედი, წყობილი, შეწყობილი, შერეული და სხვ. სპარსულ დედანში ისინი სახელდების გარეშეა.

ამ სალექსო ფორმებს სულხან-საბა გვთავაზობს მანამდე არსებული ფორმების – შაირის, ჩახრუხაულის, ფისტიკაურისა და სხვათა – გვერდით და ისინი ისეთსავე სრულუფლებიან ფორმებად მიაჩნია, როგორც ზემოთ დასახელებულნი.

ეს სალექსო ფორმები, რომლებიც დღეს ხმარებიდან არის გამო-სული, ჩვეულებრივად არაკებშია ჩართული ამ სახით: „თქვა ლექსი“, „უთხრა წყობილი“ და სხვ.

მათი ხასიათის განმსაზღვრელი, როგორც ვთქვი, სტროფიკა და რითმა და არა მეტრი. მაგალითად, მრჩობლელი ხან 16-მარცვლიანია, ხან – ოცმარცვლიანი, ასევეა შეწყობილი და სხვ. (XII-XVIII საუკუნეთა სალექსო ფორმები განხილული აქვს გივი მიქაძეს).

ტაქსიმ ერთსტრიქონიანი ლექსია ხან შიდარიტმით („ამას არითა, ამ მასარითა არსად წავიდე ტუქსევით არითა“, ხან უშიდარიტმოდ: „გაღიას შინა ნამწყვედევი, გაფრინდა, ვითა გვრიტია“. მოსაზრება, თითქოს აქ სტროფის (ან მთელი ლექსის) ტაქსია ნაგულისხმევი, უსაფუძვლოა. ამის ილუზიას ქმნის „ჭაშნიკში“ წარმოდგენილი ტაქსები. მაგრამ მათ ყველას მიწერილი აქვს: „შაირის ტაქვი“, „შენყობილი ტაქვი“, „ამისი ტაქვი“.

„ქილილა და დამანას“ ტაქვი დასრულებული შინაარსის ნაწარმოებია, „ჭაშნიკის“ ტაქსები კი – აქვე წარმოდგენილი სტროფების ნაწილები.

ტაქვი, როგორც ლექსის სახეობა, ეჭვს არ იწვევს. მოგვიანებით ბესიკისა და გრიგოლ ორბელიანის ლექსებში ცალკეა წარმოდგენილი ტაქსები. „ტაქანი“ ჰქვია მირიან ბატონიშვილისადმი მიძღვნილ ბესიკის ლექსებს („კრემენჩუკს გრიგოლ უწოდა“), ასევე გრიგოლ ორბელიანის ერთტაქვიან უშიდარიტმო ლექსებს, მაგალითად, „სიცოცხლე შეენის სიბარულითა“.

ლექსი დასრულებული აზრის შემცველ ორსტრიქონიან ურთიერთგარიტმულ ტაქსებს ეწოდება:

თუ ამას წინათ ჩემს ხელთა იყო ჩემივე ნებანი,
რაც თქვენა გნახე, დამვარდა, თქვენ წინა აქვან დებანი.
(სულხან-საბა)

ლექსს დამოუკიდებელ სალექსო ფორმად მიიჩნევს მამუკა ბარათაშვილი: „ლექსი ორ სტრიქონსაც ჰქვია და ამბავს ერთად განლექსულს“ (10, 10).

ჩვენს დროში ლექსის ანალოგიით შეიქმნა ორსტრიქონიანი გარიტმული სალექსო ფორმა ორძალის სახელწოდებით:

ყველა ნიღბიანის გასაგონად ვაცხადებ ანი:
საკუთარ სახეს ვერ დამალავს კაცური კაცი.
(ოთარ შალამბერიძე)

მრჩობლედმც ორსტრიქონიანია (სულხან-საბას ლექსიკონის მიხედვით, სიტყვა მრჩობლი ორს ნიშნავს). სტრიქონები აქაც ურთიერთგარიტმულია. მაგრამ, ლექსისა და ორძალისაგან განსხვავებით, იგი

არასდროს ორი სტრიქონით არ იფარგლება მრჩობლედ იორსტრიქონიანი სტროფებით დაწერილი ლექსია. აი, მისი ნიმუში „ჭაშნიკიდან“:

ხელსწრაფი, უცხო ოსტატი, ჭკვიანი, გონიერია,
წყალზედ ქარულად მოხატის ყმა იყო, თუნდა ბერია.
გულისა გამანათლებლად თმანი ხუჭუჭნი დასახის,
ღამის სართა დღის ვარდასა შროშანთან ურგოს, მას ახის.

XIX საუკუნიდან, როცა კატრენის ოთხჯერადი რითმა უმეტესად ორჯერადზე გადავიდა, მრჩობლედებიც გახშირდა.

შენწყობილი ექვსტაეპიანი ლექსია ერთიანი, ექვსჯერადი რითმით (aaaaaa). საბას 19 შეწყობილიდან 12 ექვსტაეპიანია.

წყობილი ზოგჯერ ემთხვევა შეწყობილს, უფრო ხშირად კი იგი ოთხტაეპიანია ერთიანი რითმით.

ნვუღი, როგორც სახელწოდება გვიჩვენებს, რვატაეპიანი და რვაჯერადრითმიანი ლექსია. „ქილილა და დამანაში“ იგი გრაფიკულად რვა ტაეპად არის წარმოდგენილი, ზოგჯერ ოთხტაეპიან ორ კოლონად, რომელთა შორის ინტერვალია.

რა ოსტატი ასოთ სხმიდა,
მისი გული სხვას ინვროთიდა.
ონით ხრმალებერ მტერთა სრვიდა,
განსა ფარებერ იფარვიდა,
ინსა ზუჩად დაირქმიდა,
ტარსა ჯაჭვად ჩაიცმიდა.
ენსა მშვილდად აიბმიდა,
სანსა ისრად მებრძოლს სრვიდა.

ალექსანდრე ყაზბეგის ლექსებში გვხვდება ერთი ცხრატაეპიანი ლექსი: „გადიშალე, ჩემო თეთრო ქალალო“ (15) გართმვის სისტემით (aabbcddcd).

შენწყობილს, რომელიც უფრო მრავალსახოვანია, მყარ სალექსო ფორმებში განვიხილავ.

მაჯამა ერთი შეხედვით უცხოურია. ტერმინი არაბულიდან მომდინარეობს, მაგრამ არაბულ-სპარსულ პოეზიაში იგი სალექსო ფორმად არ იყო (იხ. “რითმის ფონიკა”).

მცდარია მაჯამისა და ომონიმური რითმის გაიგივება.

მაგრამ ტრადიციის ძალა დიდია და ტერმინ მაჯამას ვერ შევლევით. მაჯამა უნდა ვუნოდოთ მთლიანად ომონიმური რითმებით დანერილ ლექსებს, როგორცაა, მაგალითად, ბესიკის „იადონს ის ევარდა“, აკაკის „აღმართ-აღმართ“, გალაკტიონის „უცნაური სასახლე“, გრიშაშვილის „მაჯამა“ და სხვ. ამ ლექსებში ომონიმური რითმების თავმოყრა გვაქვს.

საზოგადოდ, რითმას დიდი როლი აკისრია ქართული ლექსის სახეობათა შექმნაში.

მამუკა ბარათაშვილმა თავის ტრაქტატში ერთმანეთისაგან განსხვავა უშიდარიტმო მალალი შაირი („მე რუსთველი ხელობითა“) და შიდარიტმებზე აგებული მალალი შაირი („თამარ ნყნარი, შესანყნარი“). მათ სხვადასხვა სახელი უწოდა.

ვახტანგ VI-ს უსათაურო „რანი და მოვაკანი და“-ს შიდარიტმები ერთიანად კავშირით არის გამაგრებული: „რანი და მოვაკანი და-სახლი და-ბანი, განი და“. ლექსს ავტორისეული მინანური აქვს: „ერთი ლექსის ხმა ესეც არის“.

თუმცა იგი ტიპური დაბალი შაირია, მაგრამ რითმათა განსაკუთრებული შედგენილობის გამო შეიძლება ლექსის დამოუკიდებელ სახეობად მივიჩნიოთ.

ერთ რვეულს გურამიშვილმა მიანერა: ახალი შემოღებული ქართულად. ჩვეულებრივი რვეულებისაგან განსხვავებით, კატრენის ყოველ ტაქს ცეზურული რითმა აქვს:

ბორცია მინა ტალახი, სანუთროს ფეხით ნალახი,
სული უსხეულ მყოფელი, აქვს საუკუნო სოფელი.

ორიგინალურ ფორმას ქმნის სამტაქაუბედად დატეხილი ჩახრუხაული შესაბამისი რითმებით, რაც რომანტიკოსებმა შემოიტანეს (aabc):

ნინანდლის ვარდო,
სულითა ტრედო,
გულითა წმინდავ, ვით მთისა წყარო.
ვითა ცისკარი,
ხარ მოცინარი,
რომე მნახველის გული ახარო.
(გრიგოლ ორბელიანი)

ამავე სქემითაა დანერილი ბარათაშვილის „საყურე“ (იხ. „სტროფი“).

კიდევ უფრო ორიგინალურია რვატაეპიანი სტროფული კომპოზიცია (aabcccb), რომელიც ოცამდე ნიმუშის სახითაა გალაკტიონის პოეზიაში:

აუჩქარა ცხენმა გზაში,
ქიმერებმა დაჰკრეს ტაში,
დაიკივლა ელვამ ცაში,
და ღრუბლები შეაჯერა.
აჰა, ბრძოლა დაათავა,
ნაპოვნია მზის სათავე,
დაუჭირა რაშს სადავე,
ხედავთ? იგი შეაჩერა.
(„აუჩქარა ცხენმა გზაში“)

ეს სტროფი მყარ სალექსო ფორმადაც შეიძლება მიჩნეულ იქნას. ნოე ჩხიკვაძის „ლაშქრულშიც“ სამი რითმაა, სტრიქონთა რაოდენობა კი შეიძლება (aabcxb):

რაზმი – რაზმს ჩქარა, მხარი მხარსა
სიკვდილი მტარვალს, საზიზლარს,
ჭირთა მთოველსა.
დიდება ერსა ჩვენს მშობელს,
მშვიდობა – მადლი ამ სოფელს,
თავისუფლება – სიკეთე
ერსა ყოველსა.

თავისებურია გრიგოლ აბაშიძის ხუთტაეპიანი „ოცნება უფლისწულისა“ თავ-ბოლო ჩამკეტი რითმით (იხ. „რითმის გრძლიობა“).

1) მყარი სალექსო ფორმები

მსოფლიო პოეტიკაში ცნობილია სტროფიკითა და რითმით წარმოებული, მტკიცედ შეკრული ლექსთა სახეები, რომლებიც მყარი სალექსო ფორმების სახელითაა ცნობილი: სონეტი, ტერცინა, ოქტავა,

ტრიოლეტი, რონდო, კანცონა, მუხამბაზი, ტანკა და სხვა, რომელთა დიდი ნაწილი ქართულში გადმოვიდა.

ამასთან ერთად, ქართულ პოეზიაშიც მოიპოვება რამდენიმე სახეობა ლექსისა, რომელთაც შეიძლება მყარი სალექსო ფორმის კვალიფიკაცია მიეცეს.

2) ეროვნული მყარი სალექსო ფორმები

ა) ჩარხებმბრუნავი ლექსი

XVII-XVIII საუკუნეების ქართულ ვერსიფიკაციულ ძიებებში გვხვდება ლექსის უცნაური ფორმა უცნაური სახელწოდებით – „ჩარხებმბრუნავი ლექსი“, რომლის ავტორი მეფე-პოეტი არჩილია.

ლექსის ეს სახეობა სპარსული პოეზიიდან მოდის (69, 270). სტრიქონში შემავალი სიტყვების მექანიკური ტრიალით მის ურთიერთგანსხვავებულ ვარიაციებს ვღებულობთ.

არჩილის „ჩარხებმბრუნავი ლექსი“ ორნაწილიანია. პირველ ნაწილში ჩარხივით ბრუნავს სტრიქონი: „ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო“ და ხუთი ციფრის ადგილშენაცვლებით ვღებულობთ ხუთ სხვადასხვა ვარიაციას: 1) „ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო“, 2) „მოესო – ამოებასა იგავით ასოთა შენობს“, 3) „იგავით ასოთა შენობს მოესო ამოებასა“, 4) „შენობს იგავით მოესო ამოებასა ასოთა“ და 5) „ასოთა შენობს მოესო ამოებასა იგავით“.

თითოეულ ვარიანტს ოთხტაეპიანი სტროფი უჭირავს.

მეორე ნაწილში ამავე წესით ბრუნავს სიტყვები სტრიქონში. ოღონდ მისი პირველი ხუთი სიტყვა და ხუთი ვარიაცია ერთ სტროფშია მოქცეული:

ამოებასა იგავით ასოთა შენობს მოესო.
მოესო – ამოებასა იგავით ასოთა შენობს.
იგავით ასოთა შენობს მოესო ამოებასა.
შენობს იგავით მოესო ამოებასა ასოთა.
ასოთა შენობს მოესო ამოებასა იგავით.

ლექსის ორივე ნაწილში სიტყვები ისეა სტრიქონებში განლაგებული, რომ 16-მარცვლიანი დაბალი შაირის სტრუქტურა არ დაირღვეს.

სტრიქონთა ვარიაციები უსემანტიკოა. მართალია, თითოეულ სიტყვას თავისი შინაარსი აქვს, მაგრამ მათი ურთიერთდაკავშირება მექანიკურია.

ქართულ პოეზიაში ჩარხებზე მბრუნავი ლექსის ეს ერთადერთი ნიმუში გვაქვს.

ბ) შერეული

სულხან-საბას მიერ შემოტანილი სალექსო ფორმებიდან, როგორც აღნიშნული მაქვს, ერთი მათგანი, ასე თუ ისე, აკმაყოფილებს მყარი სალექსო ფორმის მოთხოვნილებას. იგი ექვსტაეპიანი ლექსია ორი სხვადასხვა რითმით. თუ საბას სხვა სალექსო ფორმები, მათ შორის ექვსტაეპიანებიც, ერთრითმიანია, აქ მესამე და მეხუთე ტაეპებში ახალი რითმაა ჩართული (aababa). ამიტომაც ჰქვია შერეული:

რა კაცი გზათა საბრხეთა სხვათა დაურწყამს დებითა,
ბოლოს თვითონვე გაებმის ზეგარდმო მიმოდებითა.
კეთილი ყლორტი ბედს ისხამს, ხიდად მიუძღვის მრავალთა,
ვარდს ვერვინ მოჰკრეფს ნარისა დამრგველი იმედებითა,
ვითა ვლის, გზათა შეხვდების, დრკუსა და მართლად მავალთა,
კეთილს კეთილი შეეზღვის, ავს – ავი გარდადებითა.

მამუკა ბარათაშვილმა „ჭაშნიკში“ სულხან-საბას ის შერეული შეიტანა, რომლის მეორე, ჩართული რითმა დეფექტურია: გარდაბანილი-ცვარული, რამაც მკვლევართა დაბნეულობა გამოიწვია. ზოგჯერ თვით ტერმინიც კი არ ესმით სწორად. შერეული არ გავრცელებულა. იგი მხოლოდ პირობით შეიძლება მიჩნეულ იქნას მყარ სალექსო ფორმად.

ბ) გალაკტიონის სტროფი

გალაკტიონს ადრევე ჰქონდა მიდრეკილება რვასტრიქონიანი სალექსო ფორმებისადმი. პოეტმა არაერთი ოქტავა დაწერა და, საერთოდ, რვასტრიქონიანი სალექსო ფორმის 30-მდე სხვადასხვა კომბინაცია შექმნა, ამათგან ზოგიერთი – ოთხრითმიანიც (abcdabcd):

ნარბგადახრილი მიდის
შემოდგომისა ჩრდილი.
ზიდავს გამხდარი ცხენი
ყვავილებიან ურემს.
ცისას იგონებს რიდეს
ის როსინანტად ზრდილი,
გაპქრნენ ზაფხულის დღენი,
ქარი ყვავილებს ურევს.
(ქარი ყვავილებს ურევს“)

გალაკტიონის სახელთან მაინც უნდა დავაკავშიროთ „მშვიდობის ნიგნის“ სტროფული კომპოზიცია (ახახცხხ):

ღევს ჰგავდა ნამდვილს
მუხა იმ გზაში.
ერთხელ იმ ადგილს
იმ შუამთაში,
სად სჩანდა ჩრდილი,
გზად შედგა წყვილი.
იმერი ზრდილი:
ქალი და ვაჟი.

ამ ფორმითაა დაწერილი მთელი 1081 სტროფიანი პოემა (რამდენიმე დაუმთავრებელი ან სხვაგვარად გართმული სტროფის გამოკლებით). ავტორმა კარგად იცის, რომ „მშვიდობის ნიგნის“ სალექსო ფორმა ორიგინალურია და პოემის შენიშვნებში წერს: „არის თუ არა სიახლე ფორმის მხრივ“.

ამავე წყობითაა შექმნილი ზოგიერთი სხვა ლექსი თუ მისი ნაწილი („მზის ამოსვლა“, „ერთხელ შავ ზღვაზე“ და სხვ.) და, რაც მთავარია, შედეგრი „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“:

მაქვს მკერდს მიდებული
ქნარი, როგორც მინდა.
ჩემთვის დიდებული
სხივი გამობრწყინდა.
მკვიდრად ააშენა,
ვინაც ააშენა,
და ცით დაამშვენა
ღიდი ნიკორწმინდა.

ლექსის მომდევნო სტროფთა ბოლოებში რეფრენის სახით მეორდება სიტყვა „ნიკორნმინდა“ (სხვა მხრივ რითმათა განლაგება შენარჩუნებულია). არ შეეცდები, თუ ვიტყვი, რომ გალაკტიონის სტროფის კომპოზიცია უფრო სრულყოფილია, ვიდრე სხვა რვასტრიქონიანი სალექსო ფორმებისა. რითმის გადმოტანა ბოლო სტრიქონში ერთ მთლიან ერთეულად ჰკრავს სტროფს.

გალაკტიონის ამ ლექსზე დანერილ ნარკვევში გრიგოლ რობაქიძე მას „გალაკტიონურს“ უწოდებს: „იგი გალაკტიონურია და ამ სახით შევა ქართულ პოეზიაში“.

ამ სალექსო ფორმის ანალოგი ვერ ვიპოვეთ დასავლურ და აღმოსავლურ პოეტიკაში და თუკი ლექსის სახეობებს ამა თუ იმ პოეტის სახელს ვარქმევთ: ჩახრუხაული, რუსთველური, გურამული, ბესიკური; თუკი არსებობს ალკეოსის სტროფი, საფოს სტროფი, ჩოსერის სტროფი, რონსარის სტროფი, მათი მიხედვით, სრული უფლება გვაქვს, გალაკტიონის მიერ შემოღებულ ამ სტროფულ კომპოზიციას გალაკტიონის სტროფი ვუწოდოთ.

3) უცხოური მყარი სალექსო ფორმები

ა) მუხამბაზი

მუხამბაზი მომდინარეობს არაბული სიტყვიდან მუხამმას, რაც ხუთეულს ნიშნავს. იგი ეკუთვნის სპარსული ლექსწყობის გვარს, რომელსაც მუსამმათი ეწოდება – ძაფზე აცმული მარგალიტები (69, 267).

მუხამბაზისთვის ნიშანდობლივია სტროფების ხუთტაეპიანობა და გართმვის გარკვეული სისტემა: პირველი სტროფის რითმა უნდა გადადიოდეს მომდევნო სტროფების ბოლოებში: aaaaa bxbba cccca...

ქართულ პოეზიაში მუხამბაზი მე-18 საუკუნეში შემოდის და ბესიკის სახელთანაა დაკავშირებული. მისი ტიპური ნიმუშია „ტანო ტატანო“.

მაგრამ ქართული მუხამბაზისთვის აუცილებელი არ არის სტროფების ხუთტაეპიანობა (55, 23). საიათნოვასა და აკაკის მუხამბაზებში ოთხტაეპიანი სტროფები გვაქვს.

ზოგჯერ ქართველი პოეტები მუხამბაზს ისეთ ლექსებსაც არქმევენ, რომლებშიაც დაცული არ არის მუხამბაზის ფორმა, მაგრამ გად-

მოცემულია აღმოსავლური, ბოჰემურ-დარდიმანდული განწყობილება: ალექსანდრე ჭავჭავაძის „მუხამბაზი ლათაიური“, აკაკის „მუხამბაზი“ („ნახევარი ცხოვრების გზა გავლიე“).

ქართულ მუხამბაზს იმთავითვე გაუჩნდა მიდრეკილება გარკვეული საზომებისადმი. ბესიკის მუხამბაზები დაწერილია 14-მარცვლიანი საზომით (5/4/5), საიათნოვას მუხამბაზები – 11-მარცვლიანი საზომით (4/4/3) („საქართველოს მეფის საზანდარი ვარ“). ამავე მეტრით წერდნენ მუხამბაზებს გრიგოლ ორბელიანი და აკაკი.

მუხამბაზის მიმართ საქართველოში ორგვარი, ურთიერთდაპირისპირებული დამოკიდებულება იყო. გრიგოლ ორბელიანმა თავის „მუხამბაზს“ ეპიგრაფად ნაშუბღვარა სტრიქონი – „მუხამბაზო, რა ტკბილი რამ ხმა ხარო“, ხოლო ასევე რომანტიკოსი ვახტანგ ორბელიანი წერდა: „მე არ მიყვარს კილო მუხამბაზისა, კინტოთ კილო, კილო შუაბაზრისა“.

მუხამბაზი დიდხანს არ გაჰყოლია ქართულ პოეზიას.

ბ) სონეტი

მყარი სალექსო ფორმებიდან სონეტი ყველაზე უფრო მრავალსახოვანია და გავრცელებული. ტერმინი მომდინარეობს იტალიური სიტყვიდან *sonore*, რაც ულერას ნიშნავს.

სონეტი ძირითადად ორი სახისაა: იტალიური ანუ კლასიკური და ინგლისური.

კლასიკური სონეტისთვის დამახასიათებელია თოთხმეტი სტრიქონის დაყოფა ორ კატრენად და ორ ტერცეტად (4/4/3/3), გარითმვის სქემა ასეთია: კატრენებში *abba abba* (ან *abab abab*), ტერცეტებში *cde cde* (ან მისი ვარიაციები). სულ ხუთი რითმა უნდა იყოს: ორი – კატრენებში, სამი – ტერცეტებში.

ინგლისურ სონეტში 14 სტრიქონი ასე ნაწილდება: 4/4/4/2.

გარდა სტროფული კომპოზიციისა (გარე ფორმა), სონეტს შიდა ფორმაც აქვს, რაც გულისხმობს თემის ეტაპობრივ განვითარებას. სონეტი ერთ თემაზეა გაშლილი. პირველ კატრენში წარმოჩენილი თემა მეორე კატრენში კონკრეტდება. ტერცეტებში გარდატეხა იწყება და თემის საბოლოო გადაწყვეტა ხდება.

სონეტი იტალიაში წარმოიშვა და მისი პირველი მნიშვნელოვანი ნიმუშები იყო პეტრარკას სონეტები ლაურასადმი (XIV საუკუნე). აქედან გავრცელდა მთელ მსოფლიოში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია შექსპირისა და ფრანგი მოდერნისტების სონეტები.

საქართველოში სონეტი XIX საუკუნეში შემოვიდა. გიორგი ერისთავმა თარგმნა მიცკევიჩის სონეტები და ორიგინალურიც შექმნა. მაგრამ მათში დარღვეულია სონეტის სტრუქტურა. თითო-ოროლა სონეტი სხვებმაც დაწერეს თუ თარგმნეს (ანტონ ფურცელაძე, კირილე ლორთქიფანიძე, შალვა დადიანი).

სონეტის ფორმაზე ქართულ სინამდვილეში პირველად ილია ჭავჭავაძემ მიუთითა. მან შენიშნა, რომ მიცკევიჩის სონეტების კოზლოვისეულ თარგმანებში დაცული არ არის სონეტის კანონიკური ფორმა.

ნამდვილი სონეტი ჩვენში მკვიდრდება XX საუკუნის დასაწყისში. 20-იანი წლების ბოლოს გრიგოლ რობაქიძესა და იოსებ გრიშაშვილს შორის გაიშალა პოლემიკა სონეტის ირგვლივ. იგი შეეხებოდა გართმვის წესს, შიდა ფორმას და საზომს. ადრე ქართველი ავტორები სონეტს 10-მარცვლიანი საზომით (5/5) წერდნენ. გრიგოლ რობაქიძემ 14-მარცვლიანი საზომი მოარგო, რაც შემდეგ დამკვიდრდა. ერთხელ პოეტმა თავად დაარღვია ეს წესი. „ამორძალ ლონდაში“ ზოგი სტრიქონი 14-მარცვლიანია, ზოგიც 18-19-მარცვლიანი, მაგრამ ლექსს მინანური აქვს – „სონეტი ნაპირებგადალაზული“.

სონეტის გარე და შიდა ფორმა იდეალურად არის დაცული გრიგოლ რობაქიძის სონეტში „საქართველოს“:

ამაყი ნება. თავადობის და შურის კერძი.
ლალი თარეში: სილამაზის ეშხით შევებული.
ხელმწიფებისთვის ოქროვანი კოლხეთის ვერძი
და სისხლი გმირის, შმაგი რიგმით ზარხოშებული.

ტაძარი ოშკის: თეთრი ლოცვით ათოვლებული.
საშო ზმანების: ხან მყოფელი და ხან კი ბერწი.
სევდათა ვაზის ცრემლიანი მოჭრილი ლერწი
და ცხელი ჯვარი ნინოს თმებით განელებული.

მე მიყვარს შენი გამოხედვა: ძველი, მესხური, –
მზის სინელეში შოთას სიტყვით რო მოესხურა,
მაგრამ ხედავდე: სააკაძე ლანდივით მოდის.

უცხო შორეთის სიყვარულით პირგამეხილი, –
და ნატრობს გმირი გამთელდება ნეტავ თუ ოდეს
შენს უნდო მკერდში მისი ხმალი გადატეხილი.

საზომი 5/4/5-ია, გარითმვის ფორმა: abab abba ccdede.

პირველ კატრენში საქართველოს სისხლიანი წარსულია გაცხადებული („სისხლი გმირის“), ამაყი ქართული ხასიათი („ლალი თარეში“), მეორე კატრენში – ისევ საქართველოს წარსული, მაგრამ რელიგიურ ასპექტში (ნინო, „ცხელი ჯვარი“). ტერცეტებში თხრობას ცვლის ავტორის აქტიური დამოკიდებულება თემისადმი („მე მიყვარს შენი გამოხედვა“). შემოდის სააკაძე, რომლის სახე მეორე ტერცეტში იხსნება (საკაძის გადატეხილი ხმალი).

XX საუკუნის დასაწყისში სონეტებს წერდნენ კოტე მაყაშვილი, იოსებ გრიშაშვილი, ალექსანდრე აბაშელი.

სონეტებით განსაკუთრებით გატაცებულნი იყვნენ ცისფერყან-წილები (პაოლო იაშვილი, ტიცვიან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, შალვა აფხაიძე). არაერთი სონეტი აქვს დანერილი გალაკტიონს.

ოცდაათიანი წლებიდან იშვიათად იწერებოდა სონეტები. შემდეგ კი საერთოდ შეწყდა. „პროლეტარულმა კულტურამ“ სონეტი ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გამოხატულებად მიიჩნია. სონეტის კამერული ფორმა ვერ მოერგო „სოციალისტური აღმშენებლობის“ თემატიკას.

70-იანი წლებიდან სონეტი ისევ გამოჩნდა. პოეტები სონეტების კრებულებს წერენ.

შეიქმნა სონეტების გვირგვინი, რაც ადრე არ გვექონია (ანზორ სალუქვაძე, ლადო სეიდიშვილი, ოთარ ჭელიძე). სონეტების გვირგვინი 15 სონეტს აერთიანებს. ჯერ იწერება „სონეტი მაგისტრალი“, რომლის 14 სტრიქონის მიხედვით იქმნება 14 სონეტი.

1985-88 წლებში თბილისში ჩატარდა სონეტისადმი მიძღვნილი ორი საკავშირო კონფერენცია, რომლის მუშაობაში ქართველი მეცნიერებცი მონაწილეობდნენ. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობამ გამოაქვეყნა კრებული „Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета“ (1985).

ზოგჯერ ფრანგი სიმბოლისტიები საგანგებოდ უხვევდნენ სონეტის მყარი ფორმისაგან. იწერებოდა კოჭლი სონეტი, შებრუნებული სონეტი, ბოლონაკლული სონეტი, ნახევარსონეტი.

ქართულ პოეზიაშიც გაჩნდა სახეშეცვლილი სონეტები. პოლ ვერლენის კოჭლი სონეტისაგან განსხვავებით, რომელშიაც ტერცეტებია გაურითმავი. იოსებ გრიშაშვილის კოჭლი სონეტი („მეფე ვახტანგი“) მეტრის მხრივ არის დაკოჭლებული. 14-მარცვლიანი სტრიქონები სტროფთა ბოლოებში ხუთმარცვლედითაა შეცვლილი.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ვალერიან გაფრინდაშვილის „ყრუ სონეტი“, რომელიც სონეტის თეორეტიკოს თეოფილ გოტიეს ეძღვნება:

უნდა მოგმართო ყრუ სონეტით, უხმო სონეტით,
გოტიეს ლანდო, მაპატიე ეს შეცოდება.

სონეტი ურითმოა, რაც დაუშვებელია სონეტის პოეტიკით.

სხვა სახეშეცვლილ სონეტებზე, რომლებიც მხოლოდ სონეტის აყვავების ხანაში იწერებოდა და შემდეგ შეწყდა, აღარ შევჩერდები.

ქართულ სონეტს ვრცელი გამოკვლევა უძღვნა თამარ ბარბაქაძემ(13).

ბ) ტერცინა

ტერცინა იტალიური სიტყვაა და მესამეს ნიშნავს.

იგი ეწოდება სამსტრიქონიანი სტროფებისგან შედგენილ ნაწარმოებს, რომელშიაც რითმა ჯაჭვისებური პრინციპით გადადის: aba bcb cdc.

ტერცინებითაა დაწერილი დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“.

ქართულ პოეზიაში ტერცინის ტიპური ნიმუში შექმნა გალაკტიონმა:

დაუვინყართა დღეთა თილისმა,
ბალში, მოსილში ჩვენი ფანტაზმით,
კოჯრით დაპქროლა ქარმან დილისამ.
აქ მშფოთვარებდა გული ხანდაზმით,
როს ხმა მესმოდა ჩანგთა ჟღერისა,
დრო მონვდენილი შხამიან სასმით.

(„აივანზე“)

და ა. შ.

დ) ტრიოლეტი

ტრიოლეტი გავრცელებული იყო შუა საუკუნეების ფრანგულ პოეზიაში. ტერმინი ფრანგულია, თუმცა სიტყვა იტალიურიდან მოდის. რვასტრიქონიან სალექსო ფორმაში პირველი, მეოთხე და მეშვიდე სტრიქონები ერთი და იგივეა. ამის გამო ეწოდა ტრიოლეტი; ამასთან ერთად, პირველი ორი სტრიქონი ლექსის ბოლოსაა განმეორებული.

ქართულ პოეზიაში ცნობილია ალექსანდრე აბაშელის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, იოსებ გრიშაშვილის, ლადო ასათიანის და სხვათა ტრიოლეტები. საილუსტრაციოდ მომაქვს ვალერიან გაფრინდაშვილის „სანტიმენტალური ტრიოლეტი“:

ვარ მონყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბელურა,
და შემოდგომის ღამეებში თეთრი ვერსალი.
შენს სილამაზეს ჩემი ტრფობა ესაფეხურა.
ვარ მონყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბელურა.
მე შემოდგომის თეთრი ნისლი დიდხანს მებურა,
ვტიროდი მწარედ, მარტოობით ნალერსალი.
ვარ მონყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბელურა
და შემოდგომის ღამეებში თეთრი ვერსალი.

იოსებ გრიშაშვილის „ტრიოლეტები შეითანბაზარში“ ცხრატა-ეპიანია, რის გამოც გარიტმვის სქემა შეცვლილია, მაგრამ პირველი ორი სტრიქონის განმეორება ლექსის ბოლოში შენარჩუნებულია.

ე) ოქტავა

ოქტავა ეწოდება რვასტრიქონიან სალექსო ფორმას გარიტმვის სისტემით – abababcc. ტერმინი მუსიკათმცოდნეობითია.

ოქტავებით წერდა მე-16 საუკუნის იტალიელი პოეტი ტორკვატო ტასო. ჩვეულებრივად, ოქტავებს იყენებდნენ ბალადებსა და პოემებში.

ოქტავაზე ადრევე ოცნებობდა გალაკტიონი: „ოქტავებით ვწერ პოემას, ესეც საქმეა თუ არა?“ („მივარდნილი აივანი“). მაგრამ მისი ოქტავები ლექსებია.

ისევ ნგრევა, ისევ ისე შენება
მოსაწყენი, მგლოვიარე ზარია.
ყველაფერი ქარია და ჩვენება,
ყოველივე: ცხედრის გამოსვენება
მხოლოდ მავნე ქვეყნის სულს უხარია.
მარადია ერთადერთი: შევენება.
სამუდამო ძილი და მოსვენება
როგორ მინდა, მაგრამ როგორ მწარეა...
ყველაფერი ქარია და ჩვენება.
მარადია ერთადერთი: შევენება.

ზ) კანცონა

კანცონა, რომელიც გავრცელებული იყო შუა საუკუნეების პროვანსულ პოეზიაში, ტრუბადურთა სარაინდო-სატროფიალო სიმღერაა. კანცონებს წერდნენ დანტი, პეტრარკა, ბოკაჩო.

სხვა მყარი სალექსო ფორმებისაგან განსხვავებით, კანცონა ლექსის მკაცრად რეგლამენტირებული სახეობა არ არის. სტროფების რაოდენობა მერყეობს სამიდან შვიდამდე. უფრო ხშირად პირველი სტროფის რითმა მომდევნო სტროფებშიაც გადადის.

ვალერიან გაფრინდაშვილის კანცონა სამსტროფიანია. პირველ შვიდსტრიქონიან სტროფს სამი რითმა აქვს, დანარჩენებს – თავ-თავიანთი:

თვალთა სიფერფლე – დაითალხა ცა შორეული,
კვლავ მივაშურებ მე იალალებს,
ისევ პაემანს გავუმართავ სპეტაკ ლამურებს
და სონეტს მეტყვის აყორნებულს ზემორიელი.
იქ, სადაც ფიქრებს ქარი ალალებს,
ციცინათელა უხმო წუთებს ასალამურებს.
სასაფლაოზე სცივათ ამურებს
და ოფელია იხედება მკრთალ წვიმებიდან,
როგორც ყვითელი ალტი ხმებიდან.
მაგრამ მალრიბი დაანელებს თავის ნაკვერცხლებს
და ჩემს მუდარას დაყუჩებულს გადასცემს მერცხლებს.

თ) პალინდრომი

პალინდრომი ბერძნული სიტყვაა და უკანდაბრუნებულს ნიშნავს. მას ნალმა-უკულმა საკითხავი ჰქვია. სტრიქონს მარჯვნიდან მარცხნივ ნაიკითხავ თუ პირიქით, ერთი და იგივე გამოდის.

პალინდრომი ბერძნული და აღმოსავლური პოეზიიდან მოდის. საკმაოდ ხშირად გვხვდება ქართულში. იგი მიწერილია „ვეფხისტყაოსნის“ უძველეს თარიღიან ხელნაწერზე. პალინდრომები უწერიათ იაკობ შემოქმედელს, სვიმონ კოპაძეს, ონანა მდივანს, ვახტანგ VI-ს, გალაკტიონს (81, 86). პალინდრომის ნიმუშია იაკობ გოგებაშვილის „აია“.

მომაქვს ერთი სტრიქონი ვახტანგ VI-ის პალინდრომიდან:

აბანა დარად იღება: აბედი და რად ანაბა.

ვახტანგ VI-ის თხზულებებში (51ა, 65) ეს პალინდრომი შეცდომით „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსის“ სახელწოდებითაა შეტანილი.

გალაკტიონის პალინდრომი რითმიანია და სტრიქონებს ნაწილობრივ გააზრებული სახე აქვს:

აი, რა მზის სიზმარია,

აირევი ივერია.

აი, დროშა აშორდია,

აერების სიბერეა.

(„აი, რა მზის სიზმარია“)

VI. ქართული ლექსწყობის სილაბურობისა და

სილაბურტონურობის თეორიები

ქართული ლექსის თითქმის ყველა მკვლევარი აუცილებელ საჭიროებად თვლიდა, აზრი გამოეთქვა ჩვენი ლექსის ბუნებაზე, ლექსწყობის რომელ სისტემას მიეკუთვნება იგი.

ადრინდელი მკვლევარები ამ კითხვას პირდაპირ არ სვამდნენ, მაგრამ მათი პოზიციები ნათელი ხდებოდა ლექსის რიტმზე, მეტრზე, პროსოდიაზე საუბრის დროს. იმთავითვე ორი აზრი დაუპირისპირდა ერთმანეთს: ქართული ლექსის სილაბურობისა და სილაბურტონურობისა.

ქართული ვერსიფიკაციის კვლევა ჯერ კიდევ „ვეფხისტყაოსნის“ დროიდან უნდა დაწყებულიყო. ამას დასაბამი თვით ავტორმა მისცა პოემის პროლოგში. რუსთველის „ხელოვანება“ („ან ენა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვანება“, „ყოვლსა მისთვის ხელოვნობდეს“) იგივე პოეტიკაა, პოეტური ხელოვნება. მელექსეთა ტიპების დახასიათება („მოშაირე არა ჰქვიან, თუ სადმე თქვას ერთი, ორი“, „მეორე ლექსი“, „მესამე ლექსი“) პოეტიკის სფეროში შემოდის.

ამასთან ერთად, ამ გენიალურ ქმნილებას, გენიალურს, უწინარეს ყოვლისა, თავისი ხელოვანებით, ლექსით, არ შეიძლებოდა იმ დროსვე შემფასებელი არ გამოსჩენოდა. ქართული ენის ქების პარალელურად ქართული ლექსის ქებაც არ დაწერილიყო, მაგრამ, ალბათ, უამთავითარების გამო დაიკარგა და მე-18 საუკუნემდე პოეტიკური ტრაქტატი არ მოგვეპოვება.

ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორია საფუძვლიანად აქვს შესწავლილი აკაკი განერელიას (25, 38-95). ცალკეულ მკვლევართა შეხედულებებს გაკვრით ეხებიან გივი გაჩეჩილაძე (43) და გიორგი ნერეთელი (129, 91, 92). მაგრამ გათვალისწინებული არ არის ზოგიერთი ავტორის მოსაზრება, ზოგიც ტენდენციურად არის გაშუქებული.

ქართული ლექსის სილაბურობისა და სილაბურტონურობის თეორიებს და მათ დამცველთა შეხედულებებს ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ცალ-ცალკე წარმოვადგენ.

1) სილაბურობის თეორია

ქართული ლექსის სილაბურობის თეორია თითქმის ერთი საუკუნით უსწრებს სილაბურტონურობისას.

ა) მამუკა ბარათაშვილი

სილაბურობის თეორია პირველად მამუკა ბარათაშვილის პოეტიკურ ტრაქტატში გამოვლინდა – „სწავლა ლექსის თქმისა და დასაწყისი პირველი წიგნისა ამის ჭაშნიკისა პოვნილი მამუკა ბარათაშვილის მიერ ძველთა ნათქვამთაგან“, რომელიც ჩვენში „ჭაშნიკის“ სახელწოდებითაა ცნობილი.

ტრაქტატის ადრინდელი ხელნაწერის თარიღია 1731 წელი (იგი ავტოგრაფად იყო მიჩნეული). მაგრამ მამუკა ბარათაშვილის ეპიტაფიაში, რომელიც 2001 წელს გამოქვეყნდა (ფ. სიხარულიძე, „საისტორიო მაცნე“, 10), მისი ცხოვრების ქრონოლოგიური ჩარჩო არის 1655-1730 წლები. ე. ი. „ჭაშნიკი“ უფრო ადრე უნდა იყოს დაწერილი. 1731 წელი ალბათ მისი გადაწერის თარიღია.

მამუკა ბარათაშვილის ტრაქტატი არ უნდა განვიხილოთ იზოლირებულად, მსოფლიო პოეტიკის საერთო ვითარებისაგან მოწყვეტით.

მე-17-მე-18 საუკუნეები მსოფლიო და, კერძოდ, ევროპული პოეტიკის ისტორიაში მნიშვნელოვანი მოვლენებით აღინიშნა. სწორედ ამ დროს ხდება აღორძინება ანტიკური ხანის ლიტერატურულ-ესთეტიკური ტრადიციებისა. კლასიციზმის ეპოქა მდიდარია თეორიული ტრაქტატებით.

ნიკოლა ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“ (1674 წ.) მნიშვნელოვან ეტაპს ქმნის მსოფლიო პოეტიკის ისტორიაში. ეს წიგნი მალე გასცდა ლიტერატურათმცოდნეობის ეროვნულ ფარგლებს. მისი მიხედვითაა შექმნილი ა. პოპისა და ი. გოტშედის პოეტიკური ტრაქტატები ინგლისსა და გერმანიაში (პირველი – 1711 წელს, მეორე – 1730 წელს).

ეს დიდი მოძრაობა ევროპულ პოეტიკაში მამუკა ბარათაშვილისთვის ალბათ სრულიად უცნობი არ იქნებოდა. მართალია, „ჭაშნიკის“ ლიტერატურული წყაროების ძიებისას ჩვენში უარყოფილი იქნა ცდა თხზულების დაკავშირებისა პოეტიკის ცნობილ ტრაქტატებთან, მაგრამ „ჭაშნიკს“ აქვს რალაც საერთო პოეტიკის ზოგად თეორიასთან, რომელიც ერთნაირად არის დამახასიათებელი არისტოტელესა თუ ბუალოსთვის. ეს არის პოეზიის (ხელოვნების) უტილიტარული გაგება, პოეტიკის, როგორც მეცნიერების, ნორმატიულობა.

მამუკას აზრით, პოეზიას უდიდესი როლი აკისრია საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. „ლექსი ერთი რამ არის ამ სოფლის საქმეში“, – იწყებს ავტორი თავის თხზულებას და გვასწავლის ლექსწყობის წესებსა და კანონებს: თუ როგორ უნდა დაინეროს შაირი და გრძელშაირი, ჩახრუხაული და გრძელჩახრუხაული, წყობილი და შეწყობილი.

ეს და სხვა ამგვარი ნორმატივები, რაც „ჭაშნიკისთვის“ ჩვეულებრივია, მაშინ პოეტიკის საერთო თვისება იყო (გავიხსენოთ არისტოტელეს მოძღვრება ფაბულის შესახებ, პორაციუსის შეგონებანი, ანდა ბუალოს სამის ერთიანობის კანონი). აქედან გამომდინარე, „ჭაშნიკიც“

კლასიკური ტიპის თეორიული თხზულებაა და იმდროინდელი პოეტიკის საერთო არეალშია მოქცეული.

ეტყობა მამუკა ბარათაშვილს რაღაც წყაროებით წინასწარვე ჰქონდა შემუშავებული ზოგადი წარმოდგენა პოეტიკის სახელმძღვანელოთა შესახებ. ვახტანგ VI, რომლის ბრძანებითაც „ჭაშნიკი“ დაიწერა, ფრიად განათლებული მეფე იყო. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ სწავლული მეფე ქვეშევრდომს დავალების მიცემისას სათანადო ინფორმაციასაც მიაწვდიდა. ვახტანგ VI-ის მოღვაწეობაში და სულხან-საბა ორბელიანის შემოქმედებაში, რასაც „ჭაშნიკის“ ავტორი უმაღლეს შეფასებას აძლევს, შეუძლებელია, მამუკა ბარათაშვილს არ დაენახა მისწრაფება ევროპული კულტურის ათვისებისაკენ, რომელშიც პოეტიკას საპატიო ადგილი ჰქონდა დათმობილი.

თუ „ჭაშნიკი“ შორეულ ნათესაობას ამჟღავნებს პოეტიკის ევროპულ მოდელთან, მას მეტი სიახლოვე აქვს აღმოსავლურ პოეტიკასთან. ლექსის საზომის (სახეობის) გადმოცემა სილაბურად განსაზღვრული რაიმე სიტყვით მიღებული და დამკვიდრებულია არაბულ-სპარსული პოეტიკის სახელმძღვანელოებში (81, 130-131).

მაგრამ „ჭაშნიკის“ ორიგინალურობა ეჭვს არ იწვევს.

ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში არ იქნა გაზიარებული აზრი – „ჭაშნიკი“ ძველი პოეტიკის რესტავრაციააო“ (71, V). სათაურის ფრაგმენტი – „პოვნილი მამუკა ბარათაშვილის მიერ ძველთა ნათქვამთაგან“, როგორც მიუთითებენ, იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ მამუკას საილუსტრაციო მასალა თავისი თხზულებისათვის „ძველთა ნათქვამთაგან“ ამოუკრებია (აკაკი განერელია, გივი მიქაძე). თხზულების სათაურში ლექსების პოვნაზეა ლაპარაკი, და არა ლექსის თქმის სწავლის პოვნაზე. ჭაშნიკი ლექსებს ეწოდება და არა „სწავლას“: „უნოდე წიგნსა ამას ჭაშნიკი ლექსთა სახელად“.

ესეც რომ არ იყოს, გამოთქმა „პოვნილი მამუკა ბარათაშვილის მიერ“ სტერეოტიპულია, დამახასიათებელი ჯერ კიდევ შუა საუკუნეების ლიტერატურისათვის. ამით ცდილობდნენ ნაწარმოებისთვის სიძველე და კომპეტენტურობა მიენიჭებინათ (ჯუმბერ ჭუმბურიძე). ნიმუშად მოტანილია „სიბრძნე ბალაჰვარისას“ ერთი ადგილი: „მივინიე ოდესმე იოპედ და მუნ ვპოვე წიგნი ესე ჰინდლთა სანიგნესა“ (133, 65).

„ჭაშნიკის“ „პოვნის“ აქვს რაღაც საერთო „ვეფხისტყაოსნის“ „პოვნასთან“ (აქ შეიძლება გავიხსენოთ „ვეფხისტყაოსნის“ ცნობილი სტროფი: „ესე ამბავი სპარსული“, ქართულად ნათარგმანევი“).

„ჭაშნიკი“ პოეტიკის ტიპიური სახელმძღვანელო თავისი სტრუქტურა-აგებულებითაც: იწყება ზოგადთეორიული საკითხებით, რასაც მოსდევს ლექსწყობის ნეს-კანონების ანალიზი, და მთავრდება ქრესტომათიით. ქრესტომათიის გამოკლებით, „ჭაშნიკი“ სამი ნაწილისაგან შედგება. „ლექსი ერთი რამ არის ამ სოფლის საქმეში“, გვთავაზობს პირველ ფრაზას ავტორი და, ამგვარი დასაწყისის შესაბამისად, თხზულების პირველი ნაწილიც შედარებით უფრო ზოგადია. მასში პოეზიის საერთო დანიშნულებაზეა საუბარი: რაზე უნდა წეროს მწერალმა და თხზულების დასაწყისშივე, სადაც ლაპარაკია იმაზე, თუ რა თვისებები უნდა ახასიათებდეს მწერალს, რომ „სიკუდილს უკან მოიგონებოდეს“, უწინარეს ყოვლისა, სიტყვის „სიმარჯვეა“ ნახსენები.

ტრაქტატის პირველი ნაწილის მთავარი აზრი შეიძლება მისივე წინადადებით გადმოიციეს: „მაშ, მართებს, კაცმა ავი ამბავი არ გალექსოს“.

მამუკა მეტისმეტად ბოჭავს შემოქმედის თავისუფლებას, მეტისმეტად მკაცრი მსაჯულის როლში გამოდის.

„ჭაშნიკის“ მეორე ნაწილი იწყება სიტყვებით – „ან ესე ვთქვათ“ და მისი შინაარსი შეკუმშული სახით იქვეა მოცემული: „ლექსი მრავალჯამ არის“.

ამ ნაწილში განხილულ-გაანალიზებულია ქართული ლექსის საზომები, ფორმები. ზოგი უბრალოდ ნახსენებია, ზოგიც სათანადოდ არის დახასიათებული. დახასიათების კრიტერიუმი ძირითადად არის საზომის მიმართება სათქმელის შინაარსთან („ამგვარი იგავეები ამ ხმას უფრო გაენცობა“).

„ახლა ეს ვთქვათ“, იწყებს თავისი თხზულების მესამე ნაწილს ავტორი და იქვე ამბობს მთავარ სათქმელს: „თუ ლექსი როგორ უნდა თქვას, ვისცა უნდა“.

სწორედ ეს არის ძირითადი და არსებითი ნაწილი „ჭაშნიკისა“.

მამუკას აზრით, ადამიანს შეიძლება ბუნებით მოსდგამდეს ლექსის თქმის ცოდნა („თავის აგებულებით ექნება კაცს ლექსის განცობა“), შეიძლება მისი ხელოვნურად დაუფლებაც („ლექსი დაიდვას წინ და თქვას ამგვარად“). „ჭაშნიკი“ ამ უკანასკნელათვის არის გამიზნული. იგი ხომ ლექსის სწავლის ნიგნია.

რას ნიშნავს: „ლექსი დაიდვას წინ და თქვას ამგვარად“? მოტანილია „ვეფხისტყაოსნის“ მაღალი შაირის სტრიქონი:

„ვარდას ჰკითხეს: ეგ ზომ ტურფა რამან შეგქმნა ტანად, პირად“, რომელსაც ყოველი ოთხმარცვლიანი მონაკვეთის შემდეგ გამყოფი ნიშანი უზის.

მამუკა ასწავლის: დაიდვას წინ ეს სტრიქონი და „რამთონათ იგი გაიყოფა..., ისე სიტყვა გააწყოს“. სტრიქონი ოთხად გაიყო. შემდეგ, განაგრძობს მამუკა, „ის მეოთხედი გაიჭრება! მერმე მეორე მუხლი მოვბმის, მერმე მესამე, მერმე მეოთხე“.

სტრიქონის მეტრული წყობის შესახებ საუბარი კიდევ უფრო კონკრეტდება.

სტრიქონის განყოფილება რომ შეძლო, მისი ხმა უნდა იპოვო. ხმის პოვნისთვის კი მუხლის პოვნაა საჭირო. მუხლის სქემა მამუკას მარცვალთა ოდენობით განსაზღვრული სიტყვებით აქვს გადმოცემული: „ახლა ერთ რიგათ ლექსის ხმას ეს აპოვინებებს, როგორც ეს უბრალო სიტყვა ლექსს გააკეთებს“. და იწყება სიტყვა „მიჯნურით“ ქართული ლექსის სხვადასხვა საზომის, სახეობის მეტრული სურათის ჩვენება.

თავდაპირველად განხილულია შაირი და ჩახრუხაული, როგორც ჩვენი წყობილსიტყვაობის უძველესი ფორმები.

შაირის (თანამედროვე ტერმინით – მაღალი შაირის) მეტრული სქემა ასეთია:

მიჯნურობა: /მიჯნურობა: /მიჯნურობა: /მიჯნურობა.

მამუკა განმარტავს: „ეს ოთხივე შაირის ერთის ტაეპის ხმა არის“.

„ახლა ესე, – იწყებს მამუკა გრძელშაირის (თანამედროვე ტერმინით – დაბალი შაირის) განხილვას, – პირველი მუხლი მეტი, მეორე ნაკლები, მესამე პირველის ოდენი და მეოთხე კიდევ ნაკლები; გრძელშაირის ხმას გააკეთებს ეს უბრალო სიტყვა ასე:

მიჯნურთათვისგან: /მიჯნურთა: /მიჯნურთათვისგან; / მიჯნურთა.“ამას რომ სამი სტრიქონი სხუა მისცე ამავე ხმის, ამ გძელშაირის ხმა იქნება“.

როგორც ვხედავთ, გრძელშაირის სქემა შედგენილია ხუთმარცვლიანი და სამმარცვლიანი სიტყვების მონაცვლეობით.

ამრიგად, მამუკა ერთმანეთისაგან განასხვავებს შაირს (მაღალ შაირს) და გრძელშაირს (დაბალ შაირს): „ამ თვითოს მუჭლების მეტნაკლებობით, ეს ორივე შაირი სხვადასხვა წმები შაიქნა“.

ამავე წესით არის განხილული ჩახრუხაული და გრძელჩახრუხაული. ჩახრუხაულად მიჩნეულია „თამარიანში“ ჩართული მაღალი

შაირის სტროფი „თამარ ნყნარი, შესანყნარი“. ხოლო გრძელჩაბრუხ-აულად – ხუთმარცვლიან მუხლებად დაყოფილი ოცმარცვლიანი ლექსი.

მკითხველს ნათელი წარმოდგენა ეძლევა თითოეულ ხმაზე, თითოეულ ნიმუშზე და ადვილად შეუძლია თავად „ლექსი დაიდვას ნინ და თქვას ამ გვარად“.

„ჭაშნიკი“, უწინარეს ყოვლისა, მეტრიკის სახელმძღვანელოა. იგი ლექსის თქმას, ლექსის განყოფას ასწავლის. ავტორი ძველი და ახალი ხმების ანალიზს ახდენს. იგი, როგორც თეორეტიკოსი და პოეტი, ლექსის მეტრულ სიახლეს დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. ამით უნდა იყოს გამოწვეული მის მიერ „ქილილა და დამანას“ გამლექსავის ესოდენ მაღალი შეფასება: „სულხან-საბა ორბელიანმა „ქილილა და დამანა“ გალექსა. თუმცა რუსთველის ნათქვამი არ არი, მაგრამ ნაკლებად სათქმელიც არ არი. იმაში ბევრი ხმა მოუყვანია“.

თავის საკუთარ ლექსებშიც მამუკას აქცენტი მეტრიკაზე გადააქვს. ორიოდ გამოწაკლისის გარდა, ლირიკული ლექსების სახელწოდებანი მათი შინაარსიდან კი არ მომდინარეობს, არამედ ლექსთა სახეებიდან, „ხმებიდან“, რომელთა მიხედვით თითოეული მათგანია დაწერილი: „წყობილი“, „მრჩობლელი“ და ა.შ.

ამრიგად, მამუკა პირველ რიგში ვერსიფიკატორია და ქართული მეტრიკის გამრავალფეროვნებისათვის იღვწის. ასეთია იგი: პოეტიცა და ლექსის მკვლევარი-თეორეტიკოსიც.

კლასიკური ქართული ლექსის სტრუქტურის დასადგენად, უწინარეს ყოვლისა, საჭიროა დადგენილ იქნეს სალექსო სტრიქონის სტრუქტურა. იზოსილაბიზმის პრინციპზე გამართულ ლექსწყობაში სტრიქონი ლექსის მინიატურული სახეა და მამუკა ბართაშვილსაც მთელი ყურადღება სალექსო სტრიქონზე აქვს გადატანილი.

სტრიქონის უმცირესი რიტმული ერთეული მუხლია. მამუკას სტრიქონი „მუხლების კომბინაციად მიაჩნია“ (ა. განერელია). „მამუკამ იტვირთა პოეტური ქმნილების განკანონება მუხლებით“ (ა. ხახანაშვილი).

მუხლის სიდიდე მარცვალთა რაოდენობით არის განსაზღვრული. მამუკა მარცვალთა ოდენობებზე უშუალოდ არაფერს ამბობს, მაგრამ იგი გვთავაზობს მუხლის შემქმნელ სიტყვას, რომელიც მარცვალთა გარკვეული რაოდენობის შემცველია. თანამედროვე მეტრიკის ენაზე

მის გადმოსაცემად აუცილებელია ციფრების მოშველიება, როგორც ეს სილაბურ ლექსწყობაშია მიღებული. შაირის სქემა – მიჯნურობა: მიჯნურობა: მიჯნურობა: მიჯნურობა – უნდა გადმოიცეს ასე: 4:4:4:4.

მართებულად არ მიმანია მამუკას მეტრული სქემებისთვის ტერფობრივი სისტემის მისადაგება, როგორც ეს „ჭაშნიკის“ მკვლევართა ნაშრომებშია (ა. ხახანაშვილი, გ. ლეონიძე, ა. განერელია, გ. მიქაძე).

რადგან „მამუკა არ იცნობს ტერფის ცნებას“ (ა. განერელია), მისი მუხლების ტერფებით შეცვლაც მიზანშეუწონელია.

„ჭაშნიკში“ მუხლი მუხლისაგან ჩვეულებრივ ცეზურით არის გამიჯნული. ჯერ კიდევ ა. ხახანაშვილი მიუთითებდა: „Каждый стих он разделяет на четыре части как бы пезурой“. სიტყვა ცეზურა „ჭაშნიკში“ არ გვხვდება, მის ნაცვლად გამოყენებულია ტერმინები: გაყოფა, გაჭრა: „საცა ესენი გაიჭრების, ყველას გაყოფილს ნახავთ“.

ცეზურის აღმნიშვნელი ნიშნებია: ორნერტილი (:), დახრილი ხაზი (/), ორნერტილი და დახრილი ხაზი ერთად (:/) და სამკუთხოვანი სამნერტილი (··). ამასთან ერთად, სულხან-საბას „უცხოში“ მთავარცეზურა Φ ასოთი არის აღნიშნული.

„ჭაშნიკის“ ქრესტომათიაში რვამარცვლიანი „წყობილი“ და რვამარცვლიანი „ლექსი“ ცეზურის გარეშეა დატოვებული. აშკარაა, მამუკა საჭიროდ არ მიიჩნევს ცეზურას მოკლესაზომიან ლექსებში.

ცეზურის ნიშნებით სტრიქონის გაყოფა, გაჭრა მამუკას სულხან-საბასგან უნდა ჰქონდეს შეთვისებული (თუმცა ცეზურა მამუკას შეეძლო ენახა ეფრემ მცირის თარგმანებში).

ამრიგად, მამუკას აზრით, სტრიქონის მეტრული რეგულატორი არის ცეზურა. თხზულების მესამე, ძირითადი ნაწილი სწორედ ცეზურაზე საუბრით იწყება („რამთონათ ლექსი გაიყოფა“...).

მამუკა ბარათაშვილმა იმთავითვე სწორი ორიენტაცია აიღო, როცა ქართული ლექსის კეველვისას აქცენტი მუხლებსა და ცეზურებზე გადაიტანა.

ცეზურით რეგულირებული მუხლები ქმნიან სალექსო სტრიქონს. მაგრამ სტრიქონის კონსტრუქციაზე საუბარი ამით არ თავდება. ყურადღებას იქცევს „ჭაშნიკის“ შემდეგი ადგილი: „ლექსის ბოლოები, ბევრი ასო რომ ერთმანერთის ტოლი იყოს, იმითი არ გაენყოფა. ასე უნდა: სიტყუა სიტყუას ეწყობოდეს, თვარემ ორი და სამი ასო ეყოფა“.

ამ ამონაწერში მოხსენიებული ლექსის ბოლო (ბოლოები) იგივე რითმაა (ეს ჯერ კიდევ ა. ხახანაშვილმა შენიშნა). მამუკას აზრით,

თუმცა რითმისთვის ორი და სამი ბგერის თანხმობაც საკმარისია, მაგრამ ცალკეული ბგერების თანხმობით ლექსის ბოლოები (რიტმა) არ გაეწყობა. რითმისთვის აუცილებელია მთლიანი სიტყვების შეწყობა.

ჩვენი პოეტიკური აზროვნების ამ ადრეულ ეტაპზე სწორად იქნა განსაზღვრული ქართული რითმის ბუნება. ლექსწყობის ბევრი სისტემისგან განსხვავებით, ქართულში რითმას ქმნის აკუსტიკურად ერთი და იმავე ან მსგავსი სიტყვების (ან სიტყვათა კომპლექსების) შეწყობა და არა ერთი და იმავე ან მსგავსი ბგერების განმეორება.

სალექსო სტრიქონის ასეთი დეტალური ანალიზი მამუკას იმისთვის სჭირდება, რომ, მისი აზრით, ძირითადად, სწორედ სტრიქონის რიტმი ქმნის ლექსის ჯმას, რომლის პოვნა მელექსის პირველ ამოცანას შეადგენს.

ჯმა ვერსიფიკაციული ტერმინია და „ნიშნავს ლექსის საზომს, მეტრს“ (აკ. განერელია), თუმცა შაირი და გრძელშაირი (მარცვალთა ოდენობის მხრივ თანაბარნი), მამუკას კლასიფიკაციით, ორი სხვადასხვა ხმაა.

„ჯმა“ მამუკას უფრო ფართო მნიშვნელობით ესმის და მასში რითმაც და სტროფიკაცია ნაგულისხმევი. რუსთველური მაღალი შაირი და „თამარიანის“ მაღალი შაირი („თამარ წყნარი...“), მუხლებითა და ცეზურებით ურთიერთიდენტურია, მაგრამ ერთს მამუკა შაირს უწოდებს, მეორეს – ჩახრუხაულს. ერთს გამოხატავს სქემით – ოთხჯერ განმეორებული მიჯნურობა: მიჯნურობა/მიჯნურობა/მიჯნურობა/მიჯნურობა, მეორეს კი სქემით – მიჯნურობას/მიჯნურობას/მიჯნურობას/მიჯნურობას, რადგან ერთი შიდარიტმიანია, მეორე – არა.

ასევე, საზომისა და რიტმის თვალსაზრისით ერთმანეთისგან არ განირჩევიან გრძელშაირი, მდენარი და წყობილი მრავალმუხლი, მაგრამ მამუკა მათ განასხვავებს სახელწოდებითაც და სქემითაც. აქ სხვაობის მიზეზი სტროფიკაა. ერთი ოთხსტრიქონიანია, მეორე – შვიდსტრიქონიანი, მესამე – ათსტრიქონიანი.

ამრიგად, ჯმა საერთოდ ლექსის ფორმას, სახეობას ნიშნავს, ამგვარადვე ესმის აღნიშნული სიტყვა ვახტანგ მეექვსესს.

ჯმა, როგორც ვერსიფიკაციული ტერმინი, ვახტანგ მეექვსემდე, დავით გურამიშვილის ლექსებამდე („ჩერნიკოს ჯმა“, „პრიიდი დრუჟოკის ჯმა“..) და „ჭაშნიკამდე“ არ არსებობდა, შემდეგ კი ძალზე გავრცელდა.

როგორც ვხედავთ, პოეტიკური ტერმინები, რომლებიც „ჭაშნიკში“ გამოყენებული, მრავალფეროვანია. ა. განერელიას მიერ დასახელებულ 5 ტერმინს: ლექსი, მუხლი, სტრიქონი, ჯმა, გაყოფა (გაჭრა) უნდა დაემატოს ლექსის ბოლოები (რითმა), ბოლოერთი (მონორითმა), სტრიქონის ტანი და თავი. უნდა დაემატოს, აგრეთვე სალექსო ფორმათა სახელწოდებანი: შეწყობილი, მდენარი, წყობილი მრავალმუხლი და სხვ. (ზოგიერთი თვით მამუკას მიერ შერქმეული), რომლებიც მან პირველმა აქცია თეორიული მსჯელობის საგნად.

„ჭაშნიკში“ ლექსის 29 სახეობა არის განხილული თუ დახასიათებული. ამათგან რვა – თეორიულ ნაწილში, 21 – ქრესტომათიაში.

განვიხილოთ „ჭაშნიკის“ ფორმათა რეპერტუარი.

„მამუკა პირველი იყო, – წერს აკ. განერელია, – რომელმაც 16-მარცვლიან შაირში ორი საზომის („გრძელი“ და „მოკლე“ შაირის) არსებობა შენიშნა“ (25, 46. ოლონდ არა მოკლე შაირის, არამედ – შაირის (აკ.ხ.).

სწორი, ჭეშმარიტი პრინციპი საზომების „პოვნისა“, რომლითაც მამუკა ხელმძღვანელობს, მას საშუალებას აძლევს შეუნიშნავი არ დარჩეს იმდროინდელი ქართული ლექსის არც ერთი სახეობა.

დღეს შეიძლება მხარი არ დავეჭიროთ ჩახრუხაულისა და გრძელ-ჩახრუხაულის მამუკასეულ დიფერენცირებას. ქართული მეტრიკა შემდეგ არ წავიდა მხოლოდ გარითმვის თავისებურების მიხედვით ლექსის სახეობათა შექმნის გზით. დღეს „თამარ წყნარი, შესაწყნარი“... (მამუკას კლასიფიკაციით, ჩახრუხაული) მაღალი შაირის ევფონიურ სახესხვაობათა რიცხვში რჩება, ისევე როგორც შიდარითმიანი ბესიკურის მეტამორფოზები – მხოლოდ ბოლორითმიანი (ბარათაშვილის ლექსებში) და სრულიად ურითმო (მაჩაბლის თარგმანებში), – ამ საზომის ახალ ვარიაციებს არ ქმნის.

თანამედროვე მეტრიკის პოზიციებიდან მიუღებელია გრძლელი შაირი სამკვეთის მამუკასეული სქემატ. „ჭაშნიკის“ მიხედვით გრძლელი შაირი სამკვეთი 24 მარცვლიანი ლექსია, სამ რვამარცვლიან მონაკვეთად (ექვს მუხლად) დაყოფილი. აქედანვე მიიღო მან აღნიშნული სახელწოდებაც (81, 56). მაგრამ საილუსტრაციოდ მოტანილ ნიმუშში ოთხი მუხლის ჩათავების შემდეგ ძალაუნებურად იბადება ახალი ტაეპის დანყების აუცილებლობა და მამუკას მიერ შემოტანილი საზომი იზოსილაბურიდან ჰეტეროსილაბურად იქცევა (თექვსმეტმარცვლელი რვამარცვლედთან):

კაცსა უნდა: ამ სოფელსა არ მიყვეს და არ აქოსა,
განეშოროს, განაგდოსა.

ოცმარცვლედზე უფრო გრძელი საზომი ძველქართულ პოეზიაში ან ექსპერიმენტის ხასიათს ატარებს, ანდა სტრიქონთა გაყოფის აუცილებლობას ბადებს (ბესიკის „პირველ სიმდაბლეს ალეკარ“, პ. ლარაძის „ყარიბული“).

მამუკას „გრძლელი შაირი სამკვეთი“, როგორც ტიპიური ნიმუში, სათავეში მოექცა ქართულ ჰეტერომეტრიკას (საბას „უცხო“ ამ მხრივ უფრო ხელოვნურია).

„ჭაშნიკში“ მოტანილი მეტრული რეპერტუარიდან განსაკუთრებით საინტერესოა „ვახტანგური“. ამ ხუთსტრიქონიანი ლექსის პირველი სამი სტრიქონი 16-16 მარცვლის შემცველია, შაირისა და გრძელშაირისაგან სრულიად განსხვავებული წყობით – 6/5//5(5/6//5):

ორი მისი თვალი – ორი ჯერანი, ბოლოს მზერელი,
კეკლუცობის ძალით კაცის მწყენელი, გულზე მწერელი,
ნახეთ, მოყვასნო, საყვარელი ჩემი, თვალის მკერელი.

თუ ეს სამი სტრიქონი ერთ საერთო რიტმს ქმნის, მეოთხე და მეხუთე სტრიქონებს თავ-თავიანთი წყობა მოაქვს (5/3//5 და 4/4//4/2/5):

იმას უცხოთ ჰგავს ის ტურფა დაუჯერელი,
არა, არა, ის არ არი, მე საყვარელს ვიცნობ მისი მზერელი.

ამ ბოლო სტრიქონის ვარიანტები, რასაც ბ. დარჩიამ მიაკვლია, სტრიქონის დასაწყისში არ უჩვენებენ ორ „არა“-ს. თუ ამას დავემყარებით, ლექსის რიტმი უფრო რეგულირდება. მიუხედავად იზოსილაბიზმის დარღვევისა (თექვსმეტმარცვლიან სტრიქონებს ცამეტ და ცხრამეტმარცვლიანები ებმის), ლექსში რიტმული ნესრიგი, ასეთი ისე, შენარჩუნებულია. ამას ხელს უწყობს, უწინარეს ყოვლისა, ერთიანი (ხუთმარცვლიანი) კადენციები (ბოლოს მზერელი, გულზე მწერელი, თვალის მკერელი, დაუჯერებელი, მისი მზერელი). დაბოლოებას მხარს უბამს სტრიქონთა დასაწყისიც, სადაც ექვსმარცვლიანი და ხუთმარცვლიანი მუხლები მონაცვლეობენ (ორი მისი თვალი, კეკლუცობის ძალით, ნახეთ მოყვასნო, იმას უცხოთ ჰგავს, არა, ის არ არი).

მეტრული სიახლით ყურადღებას იქცევს „მუხრანული“. მისი ყოველი ათმარცვლიანი მონაკვეთი თავდება რეფრენით „ძალო“ (თხზუ-

ლების ხელნაწერში ყოველ ოცმარცვლიან სტრიქონს ათი მარცვლის შემდეგ ვრცელი ინტერვალი აქვს, რაც ოცმარცვლიან სტრიქონებს ათმარცვლიანებად ანანევრებს). ათმარცვლედის ორმარცვლიანი კადენცია დასაბამს აძლევს მანამდე უცნობ, საინტერესო სქემას – 4/4/2 („სამკალი გაქვს, სამუშაო, ძალო“).

ასეთია „ჭაშნიკის“ მეტრიკა.

„ჭაშნიკს“ მნიშვნელობა აქვს ხალხური ლექსწყობის შესწავლისთვისაც (19, 3-25). მამუკა ბარათაშვილი ჩვენი ხალხური პოეზიის პირველი პუბლიკატორია.

„ჭაშნიკის“ ღირსება გაცილებით უფრო დიდია, ვიდრე ამას გვაუნებებს ტრაქტატის დასასრული: „მე რადგან ესენი შევკრიბე“..., ანდა მამუკას უპრეტენზიო განაცხადი ლექსად: „გაბნევიტ ვნახენ, შევკრიბე სხვადასხვა ლექსთა ხმანია“ („წყობილი“).

მამუკა არ კმაყოფილდება არც საზომთა ნუსხით და არც მათი აღწერით. ქართული ლექსმცოდნეობის პირველსავე ძეგლში აღწერითი პოეტიკის ზღუდე დაძლეულია.

ტრაქტატის მეორე ნაწილში საგანგებოდ არის მითითებული: „ერთი რიგი წმა“ ერთი ამბისათვის უნდა, „სხვა წმები სხვის რიგისათვის არის“. ლექსის წმა სათქმელის (ამბის) ხასიათთან (შინაარსთან) უნდა იყოს შეფარდებული, მაგალითად: „გძელ-შენწყობილი, გინა მდენარი და შეწყობილი კაის სწავლის იგავებისთინ არის“. მაგრამ „ჭაშნიკის“ ავტორმა იცის, რომ საზომის მიმართება სათქმელის შინაარსთან მკაცრი კანონზომიერებით არ ხასიათდება. ამიტომ ამ საგანზე მსჯელობისას ფრთხილია. გრძელშენწყობილის ნიმუშად მოტანილ ვახტანგ VI-ის იგავს შემდეგი ფრაზა მოსდევს: „ამგვარი იგავები ამ წმას უფრო გაენყობა“. „უფრო გაენყობა“ იმაზე მიუთითებს, რომ „ჭაშნიკის“ ავტორი მელექსეთა სწავლებისას უფრო მეტ ტაქტსა და ზომიერებასა იჩენს, ვიდრე იმ საუკუნეთა ცალკეული რაციონალისტ-ნორმატივისტები.

„იქნება ლექსი გემრიელი და წყობილი იყოს, – წერს მამუკა, – ეს ამბის გაულექსავათ სხვაში არად მოსახმარია, მაგრამ იმაშიაც თუ კაი სწავლის სიტყუა მოვა და ლექსს არ ავსებს, მოლექსობაში ნაკლებობა არი“.

გამოთქმა – „ლექსი გემრიელი და წყობილი“ – ნაწარმოების მხატვრობის აღმნიშვნელია (გემრიელი ლექსი – მოკლე, სხარტი სიტყვით „ენაზე ტკბილად სათქმელი“; წყობილი ლექსი – მუსიკალური, რომელიმე ხმაზე კარგად განყობილი). ამ გემრიელი და წყობილი

ლექსით რაიმე აზრი უნდა იქნეს გამოხატული, ამბავი უნდა იყოს გადმოცემული, თორემ თავისთავად იგი „არად მოსახმარია“. ფორმა არ არსებობს შინაარსის გარეშე. მაგრამ შინაარსიც არის და შინაარსიც: თუ ამბავი ურიგოა, ლექსს „კაი სწავლის სიტყუა“ არ ავსებს, „მოლექსობაში ნაკლებობა არი“.

პოეტი ერთნაირად უნდა ფლობდეს ლექსის განყოფილსა და ამბის შერჩევის ხელოვნებას.

მამუკა მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიულობის პრობლემას სვამს. თუ გავითვალისწინებთ ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების მაშინდელ დონეს, თეორიის ამ კარდინალურ საკითხზე სწორი პასუხის გაცემა (თუნდაც ასეთი მარტივი სახით) „ჭაშნიკის“ ზოგადთეორიულ მნიშვნელობას მაღლა სწევს.

ამრიგად, მეტრიკა მთლიანად ვერ ფარავს „ჭაშნიკის“ შინაარსს, მამუკა ბარათაშვილი არ ჩერდება მხოლოდ ვერსიფიკაციაზე. იმ საკითხთაგან, რომლებიც ამ მცირე მოცულობის ტრაქტატშია წარმოდგენილი, „ჭაშნიკი“ პასუხს იძლევა კიდევ ერთ მნიშვნელოვან პრობლემაზე – როგორია ბუნება ქართული ლექსისა, ლექსწყობის რომელ სისტემას განეკუთვნება იგი, რაც ამჟამად ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა.

ა.კ. განერელიამ „ჭაშნიკს“ „სილაბურ-ლოგომეტრული თეორიის“ ნიმუში უწოდა (25, 49). მამუკა ბარათაშვილს ქართული ლექსი სილაბური სისტემის ფარგლებში ეგულება. ეს დასტურდება მრავალი გარემოებით.

1) თუმცა „ჭაშნიკში“ არ გვხვდება პირდაპირი მითითება მარცვალზე, როგორც მუხლების შემქმნელ უმცირეს ერთეულზე, მაგრამ მამუკასეული სისტემა მარცვლობრივ მონაცემებზეა აგებული, სტრიქონთა მარცვლობრივი გათანაბრების პრინციპს ემყარება: მიჯნურობა/მიჯნურობა/მიჯნურობა/მიჯნურობა.

2) მამუკა არ იცნობს მახვილს. იგი სალექსო სტრიქონში არ ხედავს მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების მონაცვლეობას. მისთვის არ არსებობს ტერფი, როგორც სალექსო სქემის ელემენტი. მამუკას სისტემაში საზომი დაყოფილია მუხლებად. მარცვალთა რაოდენობით განსაზღვრული მუხლი არის მეტრული სიდიდე, რომელიც რეალურად მონაწილეობს სტრიქონის რიტმის შექმნაში.

3) მამუკა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ცეზურას. იმის მიხედვით, თუ „რამთონათ ლექსი გაიყოფა“, ანდა რამდენმარცვლიანი მუხლის შემდეგ

მოუვა ცეზურა, ლექსის ახალი საზომები და სახეობანი იქმნება. სტრიქონთა მარცვლობრივი გათანაბრება, მარცვალთა რაოდენობით განსაზღვრული მუხლები და ცეზურის ასეთი პრივილეგია სილაბური ლექსწყობისთვისაა დამახასიათებელი.

მამუკა ბარათაშვილმა იმთავითვე შეუცდომლად განსაზღვრა ქართული ლექსის ხასიათი. კლასიკური პოეზია, რუსთველური ლექსი თუ ე.წ. აღორძინების პერიოდის მეტრიკა, რომელთა მიხედვით მამუკა თავის თეორიას აყალიბებდა, მას მხოლოდ და მხოლოდ ამ ერთადერთი სწორი დასკვნის გამოტანის საშუალებას აძლევდა.

„ჭაშნიკმა“ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ქართული პოეზიისა და პოეტიკური აზროვნების განვითარებაზე (დავით გურამიშვილი, იოანე ბატონიშვილი, თეიმურაზ ბაგრატიონი).

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში არაერთგზის გამოთქმული აზრით, „ჭაშნიკის“ მეცნიერული ღირსება მეტისმეტად დაბალია, „ჭაშნიკი“ არა მარტო პრიმიტიული და სუსტია, როგორც პოეტიკური ნაშრომი, არამედ, ამავე დროს, მცდარია და მიუღებელი.

თავისთავად ცხადია, პოეზიას, რომელსაც 5 საუკუნის წინ წარმომადგენლად რუსთველი ჰყავდა, უფრო ღრმა და საფუძვლიანი პოეტიკური ნაშრომი შეეფერებოდა.

მაგრამ იმ დროს ჩვენში ლიტერატურულ-თეორიული აზროვნების დონე მაღალი არ ყოფილა, ხოლო „ჭაშნიკი“, როგორც პოეტიკური ნაშრომი, უფრო საფუძვლიანი და პროფესიონალურია, ვიდრე ამ სფეროში ყველა შემდეგდროინდელი გამოკვლევა XIX საუკუნის მიწურულამდე (კოტე დოდაშვილის „ქართული ლექსწყობა“). უნდა ვაღიაროთ, რომ ეს ძეგლი ვერ შეეფასაეთ ისე, როგორც იგი ამას იმსახურებდა.

მამუკა ბარათაშვილმა მწყობრი ვერსიფიკაციული სისტემა შექმნა: თანმიმდევრობით დააღაგა სალექსო სტრუქტურის ელემენტები, გამოყო მუხლები, როგორც მუდმივი მეტრული სიდიდეები, მიაგნო ლექსის რიტმის მარეგულირებელ ცეზურას, მიუთითა რითმაზე და სტრიქონსშიდა კონსტრუქციებზე, სქემებში მოაქცია ქართული ლექსის საზომები. მთელი ეს სამუშაო, „ჭაშნიკის“ ძირითად (მესამე) ნაწილს რომ იჭერს, შესრულებულია ისეთი სკრუპულოზური სიზუსტით, რომელიც ყველა ჭეშმარიტ პოეტიკურ თხზულებას დაამშვენებდა.

„ჭაშნიკის“ სათანადო შეუფასებლობის მიზეზი, ერთი მხრივ, ის გახლდათ, რომ შემფასებელნი თხზულების პირველ, შესავალ ნაწილს

ვერ სცილდებოდნენ, რომელიც მართლაც რომ პრიმიტიულია. მეორე მხრივ, „ჭაშნიკს“ ჩრდილი მიაყენა იმან, რომ ქართული ლექსწყობის სილაბურ-ტონური თეორიის დამცველნი, რომლებიც არ იზიარებენ მამუკა ბარათაშვილის თვალსაზრისს ქართული ლექსის ბუნების შესახებ, „ჭაშნიკს“ ან არავითარ ანგარიშს არ უწევენ (კ. დოდაშვილი), ან მას უწოდებენ „პირველ ცდას და, რასაკვირველია, ძალიან სუსტს ქართული ლექსის მეტრისა და რიტმის, ნაწილობრივ, სტროფიკის გამოკვლევისას“ (ს. გორგაძე), ან კიდევ იგი მიაჩნიათ იმგვარ თხზულებად, რომელიც „მიუღებელია ქართული ლექსის კვლევის დროს“, რომელსაც „მნიშვნელობა აქვს ქართული ლექსის ისტორიულ-გენეტიკური თვალსაზრისით განხილვისათვის, ისიც მხოლოდ XVIII საუკუნის ქართული მეტრიკის ფარგლებში“ (ა. განერელია).

აკაკი განერელიას „ჭაშნიკი“ საერთოდ არ შეაქვს ქართული მეცნიერული ვერსიფიკაციის ფარგლებში: „ჩვენ ერთგული ვრჩებით ქართული ვერსიფიკაციის იმ გენერალური და თანაც ტრადიციული ხაზისა, რომლის დასაწყისში ე. ბოლხოვიტინოვი დგას... ქართულ მეცნიერულ ვერსიფიკაციას 170 წლის ისტორია აქვს“ (26).

XX საუკუნემდე „ჭაშნიკი“ ლიტერატურული საზოგადოებისათვის კარგად ცნობილი არ იყო. მას პოპულარობა ვერ მოუპოვა პირველმა პუბლიკაციებმაც (1900 და 1920 წწ.), რომლებშიც თხზულების ტექსტი უხეში შეცდომებით იყო დამძიმებული.

უნდა ვიგულისხმოთ: მამუკა ბარათაშვილის ტრაქტატი რომ თავის დროზე და რიგიანად დაბეჭდილიყო (ისე, როგორც ე. ბოლხოვიტინოვის ამავე ხასიათის ნარკვევი დაიბეჭდა), მას თავისი მიმდევრები და მოჭირნახულენი გამოუჩნდებოდნენ და ქართული ნყობილსიტყვაობის კვლევის საქმეში ამდენ აზრთა სხვადასხვაობას ადგილი არ ექნებოდა.

XX საუკუნეში, როდესაც ქართული ლექსწყობის კვლევისას არაერთხელ მიუბრუნდნენ სილაბურობის თეორიას (გ. ყიფშიძე, ნ. მარი, პ. ინგოროყვა, გ. გაჩეჩილაძე, გ. წერეთელი და სხვ.), სალექსო სტრიქონები მუხლებად დაყვეს და ცეზურას დიდმნიშვნელოვანი ფუნქცია დააკისრეს, „ჭაშნიკს“ კიდევ მეტი ფასი მიეცა. მამუკა ბარათაშვილის ამ პატარა ტრაქტატმა დიდი საქმე გააკეთა ჩვენი ნყობილსიტყვაობის ბუნების, ხასიათის დადგენის თვალსაზრისით.

ბ) იოანე ბატონიშვილი

იოანე ბატონიშვილის ენციკლოპედიურ თხზულებაში „კალმასობა“ (1813-1828), სადაც საუბარია მეცნიერების სხვადასხვა დარგის შესახებ, ცალკეა გამოყოფილი ლექსნყოფა („პოეზიისა ანუ მოლექსეობისათვის“). დიალოგის ფორმით პასუხია გაცემული ქართული ლექსის ბუნების საკვანძო საკითხებზე.

პეტრე ლარაძის შეკითხვაზე – „რაი არს ლექსი“, იოანე ხელაშვილი პასუხობს: „ლექსი არს სიტყვა უწყებულთა განზომილებათა, ანუ მუხლთაებრ განყოფილი“. სიტყვათა „განზომილება“, ანუ „მუხლი“, რომლითაც ლექსია „განყოფილი“, უკვე სილაბურობაზე მინიშნებაა, რადგან, როგორც მომდევნო კითხვა-მიგებიდან ჩანს, მუხლი მარცვალთა გარკვეული რაოდენობით შედგენილი სიტყვები ან სიტყვათა ჯგუფებია. მარცვლის განმარტების დროს მითითებულია მუხლთა სხვადასხვაობაზე: „მარცვლად იწოდების იგი, სადაც უკვე არს ხმოვანი ასო და ანუ რაოდენ გვარ არს მუხლნი“.

ლექსთა სახეობებზე საუბრის დროსაც ხმოვანთა (ე.ი. მარცვალთა) რაოდენობაზეა საუბარი: შაირში 16 ხმოვანია (ე.ი. მარცვალი), ჩახრუხაულში – 20 და ა.შ.

ლექსის ხმოვანებისათვის სტრიქონებში თანხმოვანთა რაოდენობასაც აქვს მნიშვნელობა, მაგრამ მისი საზომის დადგენისათვის ეს ნონსენსია. როგორც აკაკი განერელია მიუთითებს, არავითარი კანონზომიერება ამით არ დგინდება (25, 57).

მართალია, „კალმასობაში“ ლაპარაკია მახვილიან და უმახვილო, გრძელსა და მოკლე მარცვლებზე, ავტორი ახსენებს იამბსა და ქორეს, მაგრამ ამას ქართულ ლექსნყოფასთან არ აკავშირებს (25, 57).

ლექსის გვარებს, როგორც ვთქვით, იოანე ბატონიშვილი ერთმანეთისაგან განასხვავებს მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით.

მეორე არსებითი ნიშანი, რომლის მიხედვით ავტორს ქართული ლექსნყოფა სილაბურად მიაჩნია, სტრიქონებში ცეზურის არსებობაა. ცეზურის (მისი ტერმინით – „განყოფის“) გრაფიკული ნიშანია მძიმე (,). მძიმესთან ერთად ცეზურის ნიშნებად გამოყენებულია ნერტილი და ორნერტილი (კერძოდ, „რეულის“ განმარტების დროს), რაც სულხან-საბას მიერ გალექსილი „ქილილა და დამანადან“ უნდა მომდინარეობდეს.

მუხლები და მუხლთა შორის პაუზები (ცეზურები), როგორც ლექსის სილაბურობის უტყუარი მონაცემი, იოანე ბატონიშვილზე „ჭაშნიკის“ გავლენის შედეგია, რომლის ხელნაწერი მის კოლექციაში ინახებოდა.

„კალმასობის“ ავტორმა ძაგნაკორულზეც თქვა თავისი სიტყვა (იხ. „ძაგნაკორული“).

მამუკასაგან განსხვავებით, იოანე ბატონიშვილს სხვა სალექსო ფორმებიც შემოაქვს; ზოგი ადრინდელი, რაც მამუკას არ განუხილავს (ანბანთქება, ლეკუცია – ბეჭდის თელის წარწერა, აკროსტიქი, ზმა და სხვა), ზოგიც გვიანდელი (ბესიკისა და ანტონ კათალიკოსის პოეზიიდან), განიხილავს ოთხ, ხუთ, 14-მარცვლიან ლექსებს. ამის შესაბამისად, მეტრული მრავალფეროვნებაც საგრძნობია.

აშკარაა, იოანე ბატონიშვილი ქართულ ლექსს სილაბურად მიიჩნევს.

ბ) ანონიმი ავტორი

ანონიმი ავტორის „ქართულისა პოეზიისათვის“ (1824წ.), რომელიც, გივი მიქაძის აზრით, შეიძლება იკორთის ეკლესიის მღვდელს, მნიგნობარ-გადამწერს დიმიტრი ოქროაძეს ეკუთვნოდეს (XVIII საუკუნის ბოლო – XIX საუკუნის დასაწყისი), ფრაგმენტის სახითაა მოღწეული. იგი შესრულებულია დიალოგის ფორმით.

ნაშრომის პირველსავე კითხვა-მიგებაში ნათქვამია: „პოეზია არს ხელოვანება მოგონებად და აღწერად დადებულთა ზომისაებრ მარცვალთასა“ (109, 58).

ტაეპის განმარტებაში ვკითხულობთ: „ტაეპი არს სტიხი, რომელიც იქმნების მხოლოდ ერთისაგან სტრიქონისა და მარცვალთაგან ათექვსმეტთა“.

იგივე მეორდება შაირის განმარტებაში: „შაირი არს სტიხი, რომელსაცა შინა იქმნების სტრიქონი ოთხი, გარნა სტრიქონთა შორის მარცვალი ათექვსმეტი“ (109, 60-61).

ყველა შემთხვევაში ავტორი მარცვლებზე და მათ რაოდენობაზე მიუთითებს. ერთგან ნახსენები „მახვილი“ არ გულისხმობს მახვილს ჩვეულებრივი გაგებით.

დიალოგის ფორმის გამო „ქართულისა პოეზიისათვის“ იოანე ბატონიშვილის „კალმასობასთან“ პოულობს საერთოს. ისიც საე-

რთა, რომ ორივეგან თხზულებათა ავტორები ქართული ლექსის სილაბურობის პოზიციაზე დგანან.

დ) თეიმურაზ ბაგრატიონი

თეიმურაზ ბაგრატიონმა საგანგებო ნაშრომი უძღვნა ქართულ ლექსწყობას – „გვარნი ანუ საზომი ქართულისა ენისა სტიხთა“ (1832წ.). იგი წარმოადგენს პასუხს მარი ბროსეს შეკითხვებზე. წინ უძღვის შესავალი, რომელიც შეიცავს ზოგადად ქართული კულტურის, ისტორიისა და ენის განხილვას (1948 წელს ვრცელი გამოკვლევით გამოსცა გაიოზ იმედაშვილმა).

თეიმურაზ ბაგრატიონს ქართული ლექსი სილაბურად მიაჩნია. მასში დაცული უნდა იყოსო „ხმოვანთა ასოთა რიცხვით სწორება თვითოეულთა შინა ტაეპთა თვითოეულს სტიხისასა“.

მაგრამ ავტორი ლექსში ზოგჯერ რატომღაც ხმოვანთა და მარცვალთა შორის სრულ იგივეობას არ ხედავს: „გამსინჯველი ლექსთა ქართულთა ამას შინა შესცთების ფრიად, უკეთუ არა უწყის ესე, რომელ სტიხთა შინა ხმოვანთაგანთა აქვსთ თვითოეულსა ძალი სრული სამარცლისა რომელთამე შინა ადგილთა და უკეთუ ესე ზედმინეწილობით არ იცის განმსინჯველმან ჩვენთა ლექსთამან, უეჭველად ჰგონებს იგი ლექსისა ტაეპთა შინა ერთისა უკვე ტაეპისა შინა მარცვალთა მეტთა და მეორისა ნაკლებთა და არა თანასწორისა ტაეპთა ურთიერთისადმი მარცვლებითა“ (8, 229).

ამ ციტატის პირველი ნაწილის მიხედვით აკაკი განერელიამ გააკეთა დასკვნა, თითქოს, თეიმურაზი ქართულ ლექსში ახდენდა ხმოვანთა დიფერენცირებას ძლიერ და სუსტ (მახვილიან და უმახვილო) ხმოვნებად: „იგი პირდაპირ, კატეგორიულად აცხადებდა – „შესცდების ფრიად“ ის, ვინც ქართულ ლექსში ვერ დაინახავს – რომელი ხმოვანი არის ძლიერი და მასში მარტოოდენ მარცვალთა ოდენობის აღნიშვნით დაკმაყოფილდებაო“, მაშასადამე, თეიმურაზ ბაგრატიონის აზრით, ქართული ლექსწყობა სილაბურ-ტონურიო“ (26).

სინამდვილეში თეიმურაზის „ძალი“ „ძლიერს“ არ ნიშნავს. იგი ასე უნდა გავიგოთ: ყოველ ხმოვანს არა აქვს ძალა მარცვალთა შექმნასო. ეს დასტურდება მის მიერ მოტანილი „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონებით:

ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები,
ვით მარგალიტი ობოლი, ხელით-ხელ საგოგმანები,

რომლებიც 15-15 მარცვლიანადაა მიჩნეული. სიტყვებში „ესე“ და „ობოლი“ ორ-ორი ურთიერთ ახლო მყოფი ხმოვანი თითო მარცვალს ქმნისო, ისევე როგორც „ამო“ და „ესო“. ძნელია თქმა, რამ მიიყვანა თეიმურაზი ამ უცნაურ შეხედულებამდე.

ციტატის მეორე ნახევარში უკვე გასწორებულია ეს კაზუსი: ტაეპები ურთიერთისადმი მარცვლებით თანასწორნი არიანო. მო-
ვუსმინოთ ავტორს: „ოდესცა ხმოვანი, ე.ი ა,ე,ი,ო,უ, ანუ თანხმოვანი: ჩ, გ, ჯ, ამათთაგანი ერთსა მარცვალსა შინა ლექსისასა შეხვდენ ორნი, მაშინ მათ ორთა ხმოვანთაგანი ერთი სხვასა რომელსამე თანაუხმოსა ასოსა შეთხზული იმარცვლებს (ესე იგი მარცვლად გაკეთდება) და მე-
ორე თავისით თქსით მხოლოდ მიიღებს მარცვლობასა... და ამა კანონთა უკუე ტაეპთა მარცვალნი, რომლისაცა უნდა სტიხისა იყოს, მარადის თანასწორ იქნებიან ურთიერთისა“ (8, 231).

მაშასადამე, თეიმურაზისათვის ამოსავალი ტაეპთა მარცვლობ-
რივი გათანაბრება, ე.ი. სილაბურობაა. იგი სიტყვასაც არ ძრავს მახ-
ვილზე. „ადრინდელი ავტორებისათვის „მახვილის“ ცნება უცნობი იყო“ (129, 108). საზომის სქემას თეიმურაზი სამღერალი ხმით, ლილინით გად-
მოსცემს („არანა ნანო“). „ვეფხისტყაოსნის“ დაბალი შაირის სქემა იქნება: „არანანო არნი არ ნანო, ჰარნი არნანო ჰარნანო“, ხოლო ფისტიკაურისა: „თარნი ჰარნანო, თარნი ჰარნანო, ჰარნი ჰარნანო, თარნი ჰარნანო“ (8, 231-232).

აქაც ამოსავალი მარცვალთა რაოდენობაა. პირველისა 5/3/5/3, ხოლო მეორესი – 5/5/5/5.

სამღერალი ხმით სალექსო სქემათა გადმოცემა პრინციპში იგივეა, რაც მამუკა ბარათაშვილის მიერ სიტყვა „მიჯნურის“ ვარიაციების გამოყენება. თეიმურაზ ბაგრატიონის, ისევე როგორც იოანე ბატონიშვილის ნაშრომებს ქართულ ლექსწყობაზე საერთოდ ეტყობათ მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკის“ გავლენა.

სილაბურობის სასარგებლოდ მეტყველებს ტაეპთა გაყოფაზე (ცეზურაზე) მითითებაც: იამბიკოს ტაეპნი თანასწორად, საშუალებდ არ განიყოფება. დაწყებიდამ ტაეპსა მძიმემდის ხუთი მარცვალი აქვს მარადის და მძიმეიდამ ბოლომდის შვიდი მარცვალი“ (8, 237), ანდა: „თოთხმეტმარცვლიანნი ლექსნი, რომლებიც შაირის მიმსგავსებულად

არიან თქმულნი, თითოეული ტაეპი ამათი იყოფების საშუალ თანასწორ ურთიერთისა“ (ნიმუშად მოტანილია სტრიქონი: „მე ვესურვი მას ჩემსა სატროფოსა შვენიერსა“). ხოლო მუსთაზადს („ცრემლთა ისარნი მოსისხარნი ჩემდა არენით“) შემდეგი განმარტება ახლავს: „მუსთაზადის თვითოეული ტაეპი სამად განიყოფება. დასაწყისიდან პირველს მძიმემდის ხუთი მარცვალი ექნება ტაეპს. პირველის მძიმეიდან მეორეს მძიმემდის ოთხი მარცვალი ექნება და მეორეს მძიმეიდან ბოლომდის (რომელ არს დასასრული ტაეპისა), ხუთი მარცვალი იქმნება“ (8, 237).

თუ მძიმეების (ცეზურის ნიშნების) მიხედვით დავანყობთ ზემოხსენებულ იამბიკოსა და მუსთაზადს, მივიღებთ 5/7-ს იამბიკოსათვის და 5/4/5-ს მუსთაზადისათვის.

ავტორის მიერ მოტანილი იამბიკოსა და მუსთაზადის ნიმუშები ერთთავად ცეზურის ნიშნებით (მძიმეებით) არის დასერილი.

ცეზურის ნიშნად მძიმე „ჭაშნიკის“ შემდეგდროინდელი მოვლენაა.

ცეზურის ნიშნებზე მითითება, ისევე როგორც სტრიქონებში მარცვალთა თანაბრობის ჩვენება და ლექსის სქემად სამღერალი ხმის მიჩნევა ეჭვიუტანლად მოწმობს, რომ ავტორი საგანგებო ნაშრომისა ქართული ლექსის შესახებ სილაბურობის პოზიციასზე დგას.

ისე როგორც მამუკა ბარათაშვილი და იოანე ბატონიშვილი, ასევე თეიმურაზი ქართული ლექსის ცალკეულ ფორმებს განიხილავს. იგი 17 გვარზე ამახვილებს ყურადღებას. საგულისხმოა, კერძოდ, იამბიკოს საფუძვლიანი განმარტება, რომელსაც იგი „კუდეკეთილს“ („კუდეკეცილს“) უწოდებს. ალბათ, იმის გამო, რომ თუ იამბიკოს ბოლოში ორი მარცვალი დაემატება, ბესიკურ საზომს მივიღებთ (5/4/5). მისი აზრით, იამბიკო ხუთტაეპიანი ლექსია, თითოეული ტაეპი კი 12-მარცვალს შეიცავს.

თეიმურაზ ბაგრატიონი რომ არ იზიარებდა ქართულ ლექსის ტონურობის (სილაბურტონურობის) თეორიას, მისი პირადი ბარათიდანაც ჩანს, რომელიც მან მარი ბროსეს გაუგზავნა. როგორც ჩანს, თეიმურაზი გასცნობია ევგენი ბოლხოვიტინოვის შეხედულებას ქართული ლექსწყობის შესახებ და მარი ბროსეს წერს: „მე ეგრე ვგონებ, არა ზედმინევენით გამოძიებულ იყოს, ვინაჲთგან უფალმან ევგენოზ თუით არა უწყოდა ქართული ენაჲ და ოსტატიცა მისი, რომელიც იყო მოძღვარი, მასწავლელი და მაჩვენებელი რომელთამე კანონთა მისა, მე ვგონებ და იჭვენულ ვარ, რომელ არა იყო იგი ზედმინევენით მეცნიერ

ქართულისა ენისა და წერილთა შინა გამოცდილი და ამისათვის ევგენიოზმან ვერა ეგრეთ გულისხმა ჰყო და აჩვენა წესი, ვითარცა არს გვარი საზომისა ქართულთა სტიხთა" (8, 223).

ამას ანგარიში უნდა გაეწიოს ქართულ ლექსზე ევგენი ბოლხოვიტინოვის შეხედულების შეფასების დროს.

თეიმურაზ ბაგრატიონის „გვარნი ანუ საზომი ქართულისა ენისა სტიხთა“ სპეციალური დანიშნულების ნაშრომია და ავტორის აზრი ქართული ლექსის სილაბურობის თაობაზე მეტად საყურადღებოა.

ე) პლატონ იოსელიანი

პლატონ იოსელიანი რამდენიმე წერილში შეეხო ქართული ლექსნობის საკითხებს: „ქართულისა პროსოდისა კანონნი“ (1840წ.), „ქართული იამბიკოსათვის“ (1853წ.), „ქალაქ დუშეთის აღწერა“ (1860წ.), „სამგზავრო ჩანაწერები თბილისიდან მცხეთამდე“ (1870წ.) და „ბიბლიოგრაფიული შენიშვნა“ (1871წ.)

პლატონ იოსელიანის აზრით, ქართული ლექსნობა სილაბურია: „ქართული ლექსნობა სილაბური ანუ მარცვალსათვლელია“, იგი დაფუძნებულია მარცვლებზე. ავტორი ქართულ ლექსნობაში ვერ ხედავს მახვილს, ტერფოვანებას. პარალელს ავლებს ერთი მხრივ, ქართულსა და, მეორე მხრივ, იტალიურსა და ფრანგულ ლექსნობებს შორის (აქვე ასახელებს ინგლისურსაც, რაც კაზუსია). მიუთითებს, რომ ჩახრუხადის ოცმარცვლიანი საზომი საერთოს პოულობს ფრანგულ ალექსანდრიულ ლექსთან.

უნდა შევნიშნო, რომ ალექსანდრიულ ლექსთან საერთოს უფრო მეტად ქართული ლექსის სხვა საზომები პოულობენ (იხ. „ქართული ლექსის ბუნება“).

პლატონ იოსელიანი ყურადღებას ამახვილებს სალექსო ფორმაზე ძაგნაკორული და გვათავაზობს მისი შემომღების მოკლე ბიოგრაფიას.

ქართული ლექსნობის განხილვისას პლატონ იოსელიანი ბერძნულ ტერმებსაც შეეხო (იამბი, დაქტილი და სხვ) და აღნიშნა, რომ მასში „მეტწილად პირიქო-დაქტილური მეტრი იხმარებაო“, მაგრამ ეს ეკლექტიზმი არ არის. აკაკი განერელია მიუთითებს, რომ გამოთქმა „პირიქო-დაქტილური“ შემთხვევით მოხვდა პლატონ იოსელიანის

წერილში. იგი „კატეგორიულად იცავს ჩვენი ვერსიფიკაციის სილაბურობას“.

პლატონ იოსელიანის შეხედულებანი ქართული მეტრიკის საკითხებზე ვრცლად დაახასიათეს აკაკი განერელიამ „ქართულ კლასიკურ ლექსში“ (25, 61-70) და თამარ ბარბაქაძემ წერილში „პლატონ იოსელიანი – ქართული ლექსის მკვლევარი“ (16, 110-117).

3) დავით ჩუბინაშვილი

არაერთი მოსაზრება აქვს გამოთქმული ქართული ლექსწყობის საკითხებზე გრამატიკოსსა და ლექსიკოგრაფს დავით ჩუბინაშვილს.

თავდაპირველად 1842 წელს გამოქვეყნებულ წერილში „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ იგი იმეორებდა ევგენი ბოლხოვიტინოვის სიტყვებს: „ქართული პოეზიის პროსოდია მთლიანად ტონურია, მსგავსად ბერძნულისა და ლათინურისა“. მაგრამ ეს შეხედულება მექანიკურადაა გადასული მის წერილში (აკაკი განერელია).

შემდეგ, „მცირე ქართულ გრამატიკაში“ (1855) ავტორი სულ სხვა პოზიციაზე დგას:

„ქართული ლექსწყობა რუსულისაგან განსხვავდება მით, რომ ემყარება არა მახვილებს, არამედ მარცვლების რაოდენობას. მაშასადამე, ტონური კი არაა, არამედ სილაბური“ (122, 74).

დავით ჩუბინაშვილი ძირითადად ქართული ლექსის საზომებს ეხება. ამიტომ მის მიერ შედგენილ „რუსულ-ქართულ ლექსიკონში“ (1887წ.) ავტორის ნაშრომმა ასეთი სახელწოდება მიიღო: „საზომი ლექსთა“.

დავით ჩუბინაშვილი ქართული ლექსის კლასიფიკაციის საფუძვლად მიიჩნევს ტაქტებში მარცვლებისა და სტროფებში ტაქტების თანაბრობას.

აღსანიშნავია აგრეთვე ავტორის აზრი იმის თაობაზე, თუ რატომ არის ქართული ლექსწყობა სილაბური და არა ტონური: „ქართული ლექსები, როგორც ფრანგული, იტალიური და ა.შ. სილაბურია. სილაბურ ლექსში ყველა მარცვალი აღიარებულია თანაზომიერად; მაშასადამე, არ იცის განსხვავება გრძელ და მოკლე მარცვლებს შორის. მასში ყველა მარცვალი გრძელი და მოკლეა არა ისე, როგორც

კლასიკურ ლექსებში, ე.ი. არ გააჩნია მეტრული მრავალსახეობა, მაგრამ მეტრი მას აქვს, იმიტომ, რომ თანაბარი რიცხვის მარცვლები წარმოითქმება დროის თანაბარ ხანგრძლივობაში, რაშიაც ყველას შეუძლია დარწმუნდეს ქართული სილაბური ლექსების დეკლამაციის დროს... ქართული ლექსები სილაბურია და არა მეტრული და არც ტონურია, რადგან მახვილი არ ასრულებს მთავარ როლს, როგორც რუსულ ლექსებში“.

მოტანილია ორი მაგალითი რუსული ხალხური პოეზიიდან, რის შემდეგ ნათქვამია: „სადაა აქ მარცვალთა თანაბარი რაოდენობა“.

როგორც ვხედავთ, საფუძვლიანადაა დამტკიცებულ, რომ ქართული ლექსნაწობა არც მეტრულია და არც ტონური.

აქვე ყურადღებას იქცევს მითითება იზოქრონიზმზე (მარცვალთა წარმოითქმა დროის თანაბარ მონაკვეთებში), რაც თვალნათლივითაა ლექსის დეკლამირების დროს. გახმოვანებულ ლექსზე მითითება მისი ბუნების განსაზღვრისას მაშინ ახალი და მნიშვნელოვანი რამ იყო.

ამასთან, დავით ჩუბინაშვილი წერს, რომ მარცვლოვანება ქართულ ლექსთან ერთად ახასიათებს სპარსულს, ხოლო რადგან ქართული ლექსის მრავალი სახეობა სპარსულ სახელს ატარებს (შაირი, ბაიათი, მუხამბაზი, თეჯნისი და სხვ.), აქედან დასკვნა: „ქართული ლექსი სპარსული წარმოშობისაა“.

ამ დებულებამ ცხარე კამათი გამოიწვია. დიმიტრი ყიფიანი წერდა: „მაგრამ ჩახრუხავალი, ფინტიკაური, წყობილი, მრჩობლენი, ლექსი, ტაეპი, იამბიკო, – ნუთუ ესენიც სპარსული და თათრული ლექსებია? რა თქმა უნდა – არა“.

ცხადია, ამ საკითხში დავით ჩუბინაშვილი ცდებოდა. მაგრამ მან მართებულად გამოიყენა ერთმანეთისაგან ქართული და რუსული ლექსნაწობა და ქართული ლექსის სილაბურობას დაუჭირა მხარი.

ყურადღებას აღარ შევაჩერებ დავით ჩუბინაშვილის ბიძის, ასევე გრამატიკოსისა და ლექსიკოგრაფის ნიკო ჩუბინაშვილის წერილზე „ქართული პროსოდიისათვის ანუ გამოღებისა“, რომელიც არსებითად სიტყვის მახვილს შეეხება.

ავტორი ვრცლად მსჯელობს ქართული ენის პროსოდიაზე (სიტყვის მახვილზე). ზოგადად, ლექსის პროსოდიაზეც მიუთითებს: „სტიხნი თვინიერ პროსოდიისა არა არიან სტიხნი“, პროსოდია „მესტიხობისათვის არს, ვითა სული ხორცთათვის“.

მაგრამ ქართული ლექსის პროსოდიაზე (მეტრულ მახვილზე) არაფერი აქვს ნათქვამი.

ზ) დავით რექტორი

დავით რექტორს (1745-1824) ქართულ ლექსზე საგანგებო გამოკვლევა არ დაუწერია. მაგრამ ბესიკის ლექსთა სახელწოდებების განმარტებისას იგი გარკვეულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ქართული ლექსის ბუნების მიმართ.

ბესიკის ცალკეულ ლექსებს არაბულ-სპარსულ-თურქული სახელწოდებები აქვს მიწერილი, რომელთა ახსნის დროს დავით რექტორი ლექსთა ამ სახეობების საზომებზეც მიუთითებს: 1) ბაიათი – რვა შაირად არის და ერთი შაირი ოთხი ტაეპი არის, ხოლო ტაეპში – 7 მარცვალი; 2) კაფია – ოთხი შაირი არის, თითო შაირი – ოთხი ტაეპი და თითო ტაეპი – 11 მარცვალი; 3) მუსთაზადი, მუსტაფასად თქმული ხუთ შაირად, შაირი – ხუთი ტაეპი, ტაეპი – 14 მარცვალი; 4) თახმისი – ქართულს შაირისებრ 16-მარცვლოვანია... 5) მუხამბაზი – ხუთ შაირად, თითო შაირი ცხრა ტაეპია, ხოლო ტაეპი – 10 მარცვალი... მუხამბაზი ქართულებრ ითქმის ხუთმარცვლოვანი; 6) თეჯლისი – 11 - მარცვლოვანი (65, 675).

როგორც ვხედავთ, ლექსის ყველა სახეობის საზომი მარცვალთა რაოდენობითაა განსაზღვრული და არა ტერფთა ხასიათით, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ დავით რექტორი ლექსის სახეებს სილაბურობის პრინციპით განიხილავს.

დავით რექტორის განმარტებებში ერთი მექანიკური შეცდომაა. უნდა იყოს: „მუხამბაზი ქართულებრ ითქმის ხუთტაეპოვანი“ და არა „ხუთმარცვლოვანი“. ზუსტი არ არის ლექსის ზოგი სახეობის ტაეპთა და მარცვალთა რაოდენობაზე მითითებაც. ალბათ, ზემოთქმულის გამო, აკაკი განერელიამ ამ ახსნა-განმარტებებს „შეცდომებით დამძიმებული“ უწოდა (25, 58).

საზომთა განხილვა მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით უფლებას გვაძლევს, რომ დავით რექტორი ქართული ლექსის სილაბურობის მომხრეთა რიცხვს მივაკუთვნოთ.

თ) ლუკა ისარლიშვილი

ლუკა ისარლიშვილის წერილი „მოკლე კანონი ქართულის პოეტიკისა ანუ ლექსთა თხზულებისანი“ დართული აქვს მისივე ლექსების კრებულს, რომელიც 1895 წელს გამოქვეყნდა.

ავტორი იზიარებს შეხედულებას ქართული ლექსწყობის სილაბურობის შესახებ: „ქართული ლექსების თვისება ანუ ლექსწყობილება სილაბურია. ადრეც ესრედ უწერიათ და ახლაც ესე სწერენ, ესე იგი იგოდენნი მარცვალნი ლექსისა შემდეგ სტრიქონში, რაოდენიც უნდა იყვნენ წინა სტრიქონში“ (109, 137).

სილაბურ ლექსწყობას ლუკა ისარლიშვილი ასე განმარტავს: „სადაც ლექსნი მარცვალწობილნი სიტყვანი არიან და ცალკე ხმამალალი მარცვალი სიტყვაში არა აქვსთ“.

ლუკა ისარლიშვილი უმართებულოდ მიაკუთვნებს ზოგიერთი ენის ლექსწყობას ამა თუ იმ სისტემას, მაგრამ რუსული ლექსწყობის მიმართ მისი აზრი მართებულია: „რუსული ლექსების გვარი არის ტონიკური, ესე იგი ხმამალლებით სიტყვის მარცვალი წარმოითქმის ლექსებში, რომელსაც ჰქვიან რუსულად „უდარენიე“ (ударение)“.

ამრიგად, ავტორი ბევერთად განასხვავებს ერთმანეთისაგან ქართულ და რუსულ ლექსწყობებს.

შაირის განმარტების დროს ნათქვამია: „მეტრი მათი ანუ ზომა და წყობილება უნდა იყოს მთელს სტრიქონში თექვსმეტე მარცვალი, დაყოფილი შუაზედ რვა-რვა მარცვლად“ (109, 138), ე.ი. ავტორი ცეზურის არსებობაზეც მიუთითებს.

მარცვლოვანება და ცეზურა, ისევე როგორც რუსულ ლექსწყობასთან დაპირისპირება, ქართული ლექსწყობის სილაბურობის უტყუარი ნიშნებია.

ი) ბრიგოლ ყიფშიძე

გრიგოლ ყიფშიძე არქიმანდრიტ კირიონთან (შემდეგში – კათალიკოსი კირიონ II) ერთად ავტორია ლიტერატურის თეორიის კურსისა – „სიტყვიერების თეორია“, რომლის 3 გამოცემა არსებობს: 1898, 1908 და 1920 წლებში.

ამ სახელმძღვანელოს ლექსნყობითი ნაწილი, როგორც გვი მიქაძე მიუთითებს, დანერილია გრიგოლ ყიფშიძის მიერ. მასვე ეკუთვნის სპეციალური გამოკვლევა „ქართული ლექსნყობა (ვერსიფიკაცია)“.

„საკუთარმა ჩვენმა ხანგრძლივმა ფიქრმა და ჩვენს ლექსნყობაზე დაკვირვებამ დაგვარწმუნა, – ვკითხულობთ სახელმძღვანელოში, – რომ ჩვენს ენაში მახვილს საზოგადოდ მცირე მნიშვნელობა აქვს, ხოლო ლექსსა და ლექსის ჰარმონიას ქართულში ქმნის უფრო თანაბარი რაოდენობა მარცვალთა (სილაბა) და ხასიათი ცეზურისა“. დახასიათებულია მეტრული, ტონური და სილაბური ლექსნყობები.

სილაბურ ლექსნყობაზე საუბრის დროს გრიგოლ ყიფშიძე პირველ რიგში მახვილის საკითხს ეხება. ქართულ ენაში, ისევე როგორც ფრანგულსა და პოლონურში, მახვილს განსაზღვრული ადგილი აქვს მიჩენილი. ასეთია ფრანგულში ბოლოდან პირველი მარცვალი, პოლონურში – ბოლოდან მეორე, ხოლო ქართულში – ბოლოდან მესამე.

სილაბური ლექსნყობისათვის აუცილებელია სტრიქონებში მარცვალთა თანაბრობა, რაც დაცულია ქართულში. სახელმძღვანელოს ბოლო გამოცემაში, როცა ახალი სალექსო რეფორმის შემდეგ არათანაბარმარცვლიანობა ჩვეულებრივი გახდა, გრიგოლ ყიფშიძე წერს: შესაძლებელია, სტრიქონებში მარცვლების თანაბრობა არ გექონდეს, მაგრამ „მუსიკალური ტაქტი“ დაცული იყოს. მაშასადამე, ჰეტეროსილაბურობას გრიგოლ ყიფშიძე სილაბურობის დარღვევად არ მიიჩნევს.

ქართული ლექსისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ცეზურას: „ცეზურის სხვადასხვაობაზეა დამოკიდებული სხვადასხვაგვარი ჰარმონია ქართული ლექსისა“.

ცხრილში, რომელშიც ცალკე გრაფებადაა გამოყოფილი სალექსო ფორმის სახელწოდება, მარცვალთა რაოდენობა და გართიმვის კომბინაციები, საგანგებო ადგილი უჭირავს ცეზურას (109, 162).

სახელმძღვანელოს პირველი გამოცემის წინასიტყვაობაში ავტორები წერდნენ: „ჩვენებური ლექსნყობა სრულებით არა ჰგავს რუსულ ლექსნყობას“. მიუთითებდნენ, ერთი მხრივ, კოტე დოდაშვილისა და, მეორე მხრივ, დავით ჩუბინაშვილისა და ლუკა ისარლიშვილის ურთიერთსანიანალმდეგო შეხედულებებზე, რომლებიც „რიგიანად დასაბუთებული და განმარტებული არ არის“.

მეორე გამოცემის წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: „ცეზურის სხვადასხვაობას მეტი ყურადღება მივაქციეთ“. მოტანილია სხვა-

დასხვამარცვლიანი საზომები და მითითებულია, რამდენ ცეზურიანია საზომი და რამდენი მარცვლის შემდეგ მოუდის ცეზურა.

ყურადღების გადატანა ცეზურაზე, თანაც ასეთი პირდაპირი სახელდებით, რაც იმ დროს სრულიად ახალი იყო ქართული ლექს-მცოდნეობის ისტორიაში, დიდად მნიშვნელოვანია.

სახელმძღვანელოს ბოლო გამოცემაში, აგრეთვე გრიგოლ ყიფშიძის დამოუკიდებელ ნაშრომში ცეზურის ადგილი მუხლმა დაიჭირა. სადაც ცეზურა ეწერა, იქ მუხლია ჩასმული, რაც სერგი გორგაძის „ქართული ნყობილსიტყვაობის“ გავლენით უნდა აიხსნას.

1909 წელს „სიტყვიერების თეორიის“ მეორე გამოცემის შემდეგ სერგი გორგაძემ წაიკითხა თავისი გამოკვლევა, რომელშიც წამოყენებულია მუხლედების თეორია.

ქართული ლექსის სილაბურობას გრიგოლ ყიფშიძე სახელმძღვანელოს სამივე გამოცემაში უჭერს მხარს. მესამე გამოცემაში ვკითხულობთ: „ქართულის ბუნება და თვისება ისეთია, რომ მხოლოდ სილაბურობის წესით შეიძლება წერა ლექსისა ქართულს ენაზე“ (63, 31).

ოლონდ დამოუკიდებელ ნაშრომში „ქართული ლექსწყობა“ (1912 წლის შემდეგ) გრიგოლ ყიფშიძეს თავისი აზრი შერბილებული აქვს: „ქართულ ლექსწყობას უფრო შეეფერება სილაბური ლექსწყობა“ (109, 98).

ავტორი ეკამათება შიო დავითაშვილს: „ჰეგზამეტრი შაირისგან ვერ გაგვირჩევია და მოძრავი მახვილი რუსულისა მკვდარ-უცვლელი გვგონია, ხოლო, პირიქით, მტკიცედ განსაზღვრული ადგილი მახვილისა ქართულში – მოძრავი და ცვალებადი.

შიო დავითაშვილთან პოლემიკის დროს გრიგოლ ყიფშიძე აგრეთვე მიუთითებს: „ჩვენებური ლექსთწყობა, რამდენადაც მის ბუნების დაკვირვებითა ჩანს, ბევრად უფრო სილაბურსა ჰგავს, როგორც ამას ამბობს პროფესორი ჩუბინაშვილიც, ვიდრე მეტრულსა ან ტონურსა“ (113).

წინარე მკვლევართაგან განსხვავებით, გრიგოლ ყიფშიძემ საფუძვლიანად დაასაბუთა ცეზურის როლი ქართულ ლექსწყობაში და საერთოდ ლექსის სილაბურობა. მისი ნარკვევი ჩვენს ლექსმცოდნეობაში სათანადოდ შეფასებული არ არის.

„ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიაში“ (25, 38-95) აკაკი განერელია გვერდს უვლის კირიონისა და გრიგოლ ყიფშიძის

„სიტყვიერების თეორიას“ და, კერძოდ, გრიგოლ ყიფშიძის თვალსაზრისს ქართული ლექსის სილაბურობის შესახებ.

კ) იონა მეუნარგია

იონა მეუნარგიას არაერთხელ გამოუთქვამს აზრი ქართული ლექსის ბუნების თაობაზე.

დავით ერისთავის დეკლამაციასთან დაკავშირებით იგი აღნიშნავს: დავით ერისთავი რუსულ ლექსებს უფრო კარგად კითხულობდა, ვიდრე ქართულს, რადგან „ქართული ლექსები, მარტო მარცვლების შეთანხმებაზე დამყარებული, რუსულ ტონურ ლექსებთან შედარებით უფრო ძნელი ნასაკითხავი იყო“ (80, 399).

ამის მიხედვით აშკარაა, რომ ქართული ლექსი იონა მეუნარგიას სილაბურად მიაჩნია („მარტო მარცვლების შეთანხმებაზე დამყარებული“), ხოლო რუსული – ტონურად.

აღსანიშნავია, რომ იონა მეუნარგია გახმოვანებულ ლექსს აკვირდება, რაც საიმედო ორიენტირია მისი ბუნების შესაცნობად.

მხატვრული კითხვისას ქართული ლექსის ნაკლებ ეფექტურობა რომ სანყენად არავინ მიიღოს, იონა მეუნარგია იქვე დასძენს: „ნურავის ნუ დააკლდება გულს ამის თქმაზე, რადგან რაც ქართულზე ვთქვით, იგივე ითქმის ფრანგულ ლექსებზედაც და საცა ამათი ითქმება, დეე, იქ ჩვენიც იყოს“ (80, 399).

აქ იონა მეუნარგია მეორე მნიშვნელოვან საკითხს სვამს: ქართულფრანგული მეტრიკის ურთიერთობისას. მისი აზრით, ქართული ლექსნყოფა ფრანგულს უახლოვდება: „თვით ქართულ ლექსთა ნყოფა დამყარებულია მხოლოდ მარცვლის რაოდენობაზე, როგორც ფრანგულში და არა ხმის აწევაზე, როგორც რუსულში“ (80, 398).

ფრანგული ენისა და პოეზიის შესანიშნავ მცოდნეს, რომელმაც ფრანგულად თარგმნა „ვეფხისტყაოსანი“ და რომელსაც თავის ნაწერებში ფრანგი პოეტების ლექსთა ციტატები ორიგინალის ენაზე მოაქვს, ნამდვილად დაეჯერება.

იონა მეუნარგია ყურადღებას ამახვილებს ცეზურის როლზე: „ჩვეულებრივად მონოტონური ქართული ლექსი, მარცვლების რაოდენობაზე დამყარებული, – ბარათაშვილის კალმის ქვეშ, ცეზურისა

და რითმის მოხერხებული ხმარებით, ცოცხალია და ხალისიანი“ (80, 230).

ეს ციტატები ეჭვმიუტანლად ადასტურებს, რომ იონა მეუნარგია ქართულ ლექსს სილაბურად მიიჩნევს.

ლ) მოსე ჯანაშვილი

მოსე ჯანაშვილის ნიგნში „ქართული გრამატიკა“ (1906წ.) საგანგებო თავია – „ლექსნობა“, სადაც ავტორი მსჯელობს მახვილზე („დასაკვეთი“).

მისი აზრით, „დასაკვეთი“ ორ და სამმარცვლიან სიტყვებს თავში აქვს, ოთხ და მრავალმარცვლიანებს – ბოლოდან მესამე ხმოვანზე“, თუმცა „დასაკვეთის თანაბრობა უფრო ეპრიანება ქართულს ენას“ (ეს აზრი, როგორც აღნიშნული მაქვს, მართებული არ არის).

ამასთან ერთად, მახვილი ქართულში ფიქსირებულია. „ლექსვასა და ნყობილსიტყვაობაშიც ხმის ამალღება ადგილს არ იცვლის“. ავტორი განასხვავებს მეტრულ, ტონურ და სილაბურ ლექსნობებს; მიიჩნევს, რომ „ქართულ ლექსს, ფრანგულისა და პოლონურის მსგავსად, შეეფერება სილაბური ლექსნობა“.

ავტორი ლაპარაკობს ცეზურაზეც: „მრავალმუხლოვან ლექსის კითხვის დროს საჭიროა შეჩერება, ქარის ამოღება. ამ შეჩერებას ჰქვიან ცეზურა“ (12, 66-67).

როგორც ვხედავთ, სპეციალური დანიშნულების ნარკვევში მოსე ჯანაშვილს ქართული ლექსნობა სილაბურად მიაჩნია.

მ) ნიკო მარი

ნიკო მარის საენათმეცნიერო ნაშრომებში სათანადო ადგილი აქვს დათმობილი ქართულ ენაში მახვილის საკითხს.

მისი აზრით, სამმარცვლიან სიტყვაში მახვილი შესაძლებელია როგორც ბოლოდან მესამე, ისე ბოლოდან მეორე მარცვალზე: ქართველი ან ქართველი, მწერალი ან მწერალი. მაგრამ ლექსში არჩევანი ერთ-ერთზე უნდა მოხდეს.

ვფიქრობ, სამმარცვლიან სიტყვაში მეორე მარცვლის აქცენტირების დროს აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კილოებია ნაგულისხმევი (მოყმენან).

დღევანდელ თვალსაზრისს ესადაგება ორი მახვილი სამზე მეტ-მარცვლიან სიტყვებში, რასაც მარი მიმართავდა. კერძოდ, ოთხმარცვლიანში: მარგალრტი (ბოლოდან მეორე და მეოთხე მარცვლებზე). მაგრამ გაუმართლებელია ხუთმარცვლიანი სიტყვების ამგვარი გამახვილება: მამენებელი. აქ მეორე მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე უნდა იყოს ისევე, როგორც აღმაშენებელი.

გარდა სიტყვათმახვილისა, მარის აზრით, ქართულში არსებობს სამახვილო კომპლექსი, რომელიც ერთი მახვილით აერთიანებს ორ ან რამდენიმე სიტყვას: ჩემი+და, ეგრე+ჰქმენ. ნიკო მარის თავდაპირველი აზრი ქართული ლექსის ბუნებაზე სილაბურობა იყო. ამას იცავდა იგი ძველ ქართველ მეხოტბეებზე დაწერილ ნაშრომში (1902წ.).

შემდეგ „ძველი ქართული ლიტერატურული ენის გრამატიკაში“ (1925 წ.) იგი „ძირითადად სილაბური“ ქართული ლექსწყობის ტონურობაზეც ლაპარაკობს (ტონურ-სილაბური). მას თავისებურად ესმის ტონი და ტონურობა. მხედველობაში აქვს „ვეფხისტყაოსნის“ მაღალი და დაბალი შაირი. მაღალი შაირის მუხლთა მეორე მარცვლის, ხოლო დაბალი შაირის მუხლთა მესამე მარცვლის მახვილიანობა მას პოემის ტონურ მრავალფეროვნებად მიაჩნია. ნათქვამის საილუსტრაციოდ მოაქვს ტერფები თავისი გრაფიკული გამოსახულებით. მაღალ შაირში – ქორე (- U), დაბალ შაირში – დაქტილი (-U U).

ამრიგად, ნიკო მარის ტონურ-სილაბური იგივე არ არის, რაც სერგი გორგაძის ტონურ-სილაბური.

სერგი გორგაძის აზრით, მახვილს (ტონს) ისეთივე ფუნქცია აქვს დაკისრებული ქართულ ლექსში, რაც მარცვალს (სილაბა). ნიკო მარი კი სილაბური (მარცვლობრივი) ლექსწყობის ტონურ (მახვილობრივ) მრავალფეროვნებაზე ლაპარაკობს.

ასე რომ ნიკო მარი ქართულ ლექსწყობას ძირითადად სილაბურად მიიჩნევს.

5) სილოზან ხუნდაძე

გრამატიკოსმა სილოვან ხუნდაძემ 1907 წელს გამოაქვეყნა წიგნი „ქართული ენის გრამატიკა“, რომელშიც სპეციალური განყოფილებაა „ლექსთანყობა“ (12, 67).

ავტორის აზრით, ქართულ სიტყვებს მახვილი აქვთ, მაგრამ არა ისე ძლიერი, როგორც ფრანგულ, რუსულ და სხვა ენებში.

(უნდა შევნიშნოთ, რომ ფრანგულ ენაში ძლიერი მახვილი არ არის!)

ქართული ლექსის ბუნების შესახებ ნათქვამია: „ქართული ლექს-წყობა ხმის ამალღებაზედაც არის დაფუძნებული და მარცვალთა რაოდენობაზეც. ასე რომ ქართული ლექსწყობა ფრანგული ენის ლექსწყობას გავს – სილაბურია“.

აქ წინააღმდეგობაა: ხმის ამალღება ტონს ნიშნავს.

ლაპარაკია ცეზურაზე, კერძოდ, „ვეფხისტყაოსნის“ ცეზურაზე.

თუმცა მუსტაზადის, თეჯნისისა და ბაიათის სქემებს ავტორი ტერფებით გადმოსცემს, რაც ეწინააღმდეგება სილაბურობის პრინციპს, მაგრამ მაინც მარცვალთა რაოდენობაზე და ცეზურაზე საგანგებო მითითების გამო, სილაბურობის ასეთი პირდაპირი სახელდებით, სილოვან ხუნდაძე ძირითადად ქართული ლექსის სილაბურობის მომხრეთა რიცხვს უნდა მივაკუთვნოთ.

ო) გრიგოლ რობაქიძე

ქართული ლექსის სტრუქტურის კვლევა გრიგოლ რობაქიძემ ადრევე დაიწყო.

1913 წელს ჟურნალ „ოქროს ვერძში“ გამოქვეყნებულ „ბარათებს“ ლექსისა და პროზის მკვეთრი დაპირისპირების ხაზი გასდევს. აქედანვე იღებს სათავეს შემდგომ გახმაურებული გამოთქმა – „ლექსის ენერჯია“, რომელიც მოხდენილი დახასიათებაა ლექსისა.

ქართული ლექსის ანალიზმა უფრო ინტენსიური სახე მიიღო ათიანი წლების ბოლოს, როცა 1918 წელს გაზეთ „საქართველოში“ გრიგოლ რობაქიძემ სამი სტატია დაბეჭდა: „მეტრი და რიტმი“, „რიტმა“ და „ასონანსი“. ამას ორი წლის შემდეგ მოჰყვა იმავე გაზეთში ასევე სამი სტატია: „ქართული რიტმული“, „მახვილი და რიტმა“ და „რიტმის გამართვა“.

თავის სტატიებში გრიგოლ რობაქიძე, უპირველეს ყოვლისა, ერთმანეთისაგან განასხვავებს მეტრსა და რიტმს, რაც სურგი გორგაძეს გაიგივებული ჰქონდა. მეტრი რიტმის ინერციას, რიტმის ტალღის ხე-

ლოვნური დაჭერა. სიტყვები უნდა წარმოითქვას ცალ-ცალკე, მათი მექანიკური შეერთების გარეშე. საგულისხმოა ავტორის აზრი, რომ ცალკეული სიტყვებიც, რომლებიც მეტრულად ერთი და იგივეა, შეიძლება რიტმულად სხვადასხვა იყოს, რაც დამოკიდებულია სიტყვებში ხმოვანთა და თანხმოვანთა რაოდენობაზე („ნაგლეჯი“, „იასა“). თანხმოვნებით დატვირთული სიტყვებისგან შედგენილი სტრიქონების რიტმი მძიმეა, ხმოვნების სიმრავლე კი – პირიქით, რიტმს ამსუბუქებს.

ავტორის შეხედულებით, ჯერ კიდევ გამოურკვეველია ქართული ლექსის ბუნება. ერთი მხრივ, იგი სილაბურ-ტონურია. რუსული ლექსის მკვლევართა გვერდით (ვალერი ბრიუსოვი, ანდრეი ბელი და სხვ.) დასახელებული ჰყავს ქართული ლექსის სილაბურტონურობის დამცველები (კოტე დოდაშვილი, სერგი გორგაძე).

ქართულ ლექსში გრიგოლ რობაქიძე შესაძლებლად მიიჩნევს ერთდროულად მუხლისა და ტერფის არსებობას. მუხლი მეტრის ცნებაში შეაქვს, ტერფი – რიტმის. პირველს ციფრებით გადმოსცემს (5/4/5), მეორეს – მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა მონაცვლეობით: ქორე, დაქტილი, მეორე პეონი, პირიქოდაქტილი.

აშკარაა, ამ ეტაპზე ავტორს ჯერ კიდევ ნათლად ჩამოყალიბებული არა აქვს თავისი აზრი ქართული ლექსის ბუნების შესახებ. იგი გაორებულია.

ლექსწყობის სილაბურტონურობის ყველაზე უტყუარი დასტურია ტერფებზე მითითება, მაგრამ ბზარი აქაც შეინიშნება. მახვილზე მსჯელობისას ავტორი ქართულ სიტყვათმახვილს განასხვავებს რუსულისაგან: იგი არ არის ექსპირატორული, როგორც რუსულშიაო.

სიტყვების მექანიკურ შეერთებასთან ერთად გრიგოლ რობაქიძე წინააღმდეგია სიტყვათა გაჭრისა, მაგალითად: „აყვავებუ / ლა მდელო“, წინააღმდეგია „მახვილთა გადასმისა“. ერთიცა და მეორეც ჩვეულებრივია სილაბურ-ტონური ლექსწყობისათვის.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ცეზურისათვის დიდი მნიშვნელობის მინიჭება. ავტორის სიტყვებით, ცეზურა არ არის უბრალო შესვენება მუხლთა შორის, „იგი არის მთავარი სიტყვათშორისი წყვეტი სალექსო სტრიქონში“. ცეზურისათვის ასეთი როლის დაკისრება ლექსის სილაბურობაზე მითითებაა.

სილაბურობისაკენ ამგვარი გადახრების მიუხედავად, საქართველოში მოღვაწეობის პერიოდში გრიგოლ რობაქიძე ძირითადად მაინც სილაბურ-ტონური თეორიის დამცველი რჩება.

არსებითი გარდატეხა 30-იანი წლების შემდეგ, მისი ემიგრანტობის დროს მოხდა. ეს ჯერ გამოვლინდა ჩეხი მეცნიერის იარომირ იედლიჩკას შეკითხვებზე გაცემულ პასუხებში.

თუ ადრე მახვილი მიაჩნდა ქართული რითმის მანარმოებლად, ახლა ერთ-ერთ პასუხში წერს, რომ ქართული ლექსი წარმოიშვა ქართული ენის თავისებურებიდან. ქართულმა ენამ კი „არიცის მახვილი (ictus). მას აქვს მხოლოდ მაღალი და ღრმა ტონები“. თუ ლექსი ენიდან წარმოიშვა (და ეს აბსოლუტური ჭეშმარიტებაა!), მაშინ ენაში მახვილის უქონლობა რითმაში და, საერთოდ, ლექსშიც მახვილის უქონლობას იწვევს.

თუ ადრე პირდაპირ მიუთითებდა ქართული ლექსის ტერფოვანებაზე, ახლა წერს: „რალაც „მსგავსი“ ქორეს, დაქტილის, სპონდესა და ა.შ. იცის ქართულმა მარცვალმაც“. ამავე დროს, ეს არ უნდა იყოს კოტე დოდაშვილის გავლენა: „ქორეისებური“, „დაქტილისებური“ და.შ. ეს მისი დამოუკიდებელი თვალსაზრისია.

ქართული ლექსის ბუნების შესახებ არსებობს გრიგოლ რობაქიძის უფრო გვიანდელი და უფრო კატეგორიული განცხადება.

1948 წელს ჟურნალ „ბედი ქართლისაში“ (2) იგი აქვეყნებს წერილს „საუბარი კარდუსთან“, სადაც ახსენებს ქართული ლექსწყობის სილაბურტონურობის თეორიას და წერს: „ასე მეგონა მეც“.

უცხოურ პოეტურ სამყაროში უშუალოდ ჩართვამ (იგი ხომ გერმანულ ენაზეც წერდა ლექსებს!) გრიგოლ რობაქიძე საბოლოოდ დაარწმუნა, რომ ქართული ლექსი მკვეთრად განსხვავებულია გერმანული (ე.ი. სილაბურ-ტონური) ლექსისაგან. ახლა უკვე ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე იგი ქართული ლექსის სილაბურობის პოზიციაზე დგება.

რადგან ეს მისი ბოლოდროინდელი და ნათლად გამოკვეთილი აზრია, სრული უფლება გვაქვს, გრიგოლ რობაქიძეც სილაბურობის თეორიის მომხრედ მივიჩნიოთ.

3) პავლე ინგოროყვა

პავლე ინგოროყვას მრავალრიცხოვან ნაშრომებში ქართული პოეზიის შესახებ ლექსწყობა ყოველთვის გათვალისწინებულია.

მითითებულია მუხლებსა და მარცვლებზე, მათ რაოდენობრივ მონაცვლეობაზე, ხოლო მახვილი ნახსენები არ არის.

პავლე ინგოროყვას აზრით, ქართულ პოეზიაში სამი სალექსო ფორმაა: სილაბური მუხლედოვანი ლექსი, საგალობელთა მარცვლელი და წყობილი სიტყვა რიცხვედი (58, 553-734).

სილაბური მუხლედოვანი ლექსის სახეობა – იამბიკო, აგრეთვე, საგალობელთა მარცვლელი, რომელსაც პავლე ინგოროყვა სილაბურ უკვეთელ ლექსსაც უწოდებს და წყობილი სიტყვა რიცხვედი სასულიერო ლექსზე საუბრისას განვიხილე (იხ. „სასულიერო ლექსი“).

გარდა ჰიმნოგრაფიისა, პავლე ინგოროყვა მეტრიკის თვალსაზრისით აკვირდება მთელს ქართულ პოეზიას.

„ვეფხისტყაოსნის“ ლექსწყობაზე საუბრისას მიუთითებს, რომ პოემის მაღალი შაირი მაჟორის ინტონაციას ქმნის, დაბალი შაირი – მინორისას, რითაც დაძლეულია მონოტონურობა. მაგრამ ორი მეტრის ხმარება ერთგვარ საფრთხეს შეიცავს, რაც თავიდან აცილებულია იმით, რომ „აქ აღებულია არა კონტრასტული რიტმული წყობა, არამედ მუსიკალურად შეხამებული თანაბარ-სილაბიანი საზომები“ (16-მარცვლოვანი მეტრი). „ეს თანაბარ-სილაბიანობა ამ ორი მეტრისა, მაღალი და დაბალი შაირისა, უზრუნველყოფს ტალღისებურს გადასვლას ერთი მეტრიდან მეორეზე და აერთიანებს მათ ერთს მთლიანს მუსიკალურ სისტემაში... რუსთველის ლექსი ჟღერს, როგორც რთული ორკესტრის მიერ შესრულებული სიმფონია“ (92, 163).

აქვე განხილულია რითმა და ალიტერაცია.

ძველი ქართული ვერსიფიკაციის განხილვის შემდეგ პავლე ინგოროყვა წერს: „ძველ-ქართული სილაბური ლექსი მუხლედოვანი წყობისა... გადმოდის XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაშიც და თავის მეტრულ სტრუქტურას უცვლელად ინარჩუნებს XIX საუკუნის მანძილზე“ (59, 589).

შემდეგ, XX საუკუნის პოეზიაში ჩნდება ტონური ლექსწყობის ზოგიერთი ელემენტი ძველი მუხლედოვანი წყობის ფარგლებში. მუხლედოვანი წყობის დაურღვევლად ზოგჯერ გამოივლინება ტერფი, როგორც ლექსწყობის ორგანიზებული სახეობა და XX საუკუნის ქართული ლექსი „ეს არის სილაბურ-ტონური ლექსი მუხლედოვან-ტერფოვანი წყობისა. მაინც დომინანტა ქართული ლექსისა, მისი ძირითადი ტონალობა – ეს არის სილაბურობა (და სილაბურობასთან დაკავშირებული მუხლედოვანი წყობა)“ (59, 589).

პავლე ინგოროყვა ქართულ ლექსმცოდნეობაში მიჩნეული და აღიარებულია სილაბური სისტემის დამცველად.

ჟ) ანდრეი ფედოროვი

კრებულს „Грузинские романтики“, რომელიც 1940 წელს გამოქვეყნდა და რომელშიც ქართველი რომანტიკოსების ლექსთა თარგმანებია, დამატების სახით დართული აქვს ანდრეი ფედოროვის სტატია „О путях и средствах передачи грузинского стиха“. იგი თანაავტორია აგრეთვე ამ კრებულის შესავალი წერილისა. ანდრეი ფედოროვს არაერთი გამოკვლევა აქვს დანერილი პოეტიკის საკითხებზე. კერძოდ, „Язык и стиль художественного произведения“ (1963).

ასე რომ იგი პროფესიონალი ავტორია.

თავის სტატიას ანდრეი ფედოროვი იმის აღნიშვნით იწყებს, რომ ქართული ლექსის რუსულად თარგმნის სირთულე ქართული მეტრიკის თავისებურებების შედეგია, რადგანაც ქართულ და რუსულ ენებში მახვილს სხვადასხვა როლი აქვს დაკისრებული.

მეორე აბზაცში პირდაპირ, კატეგორიულად არის ნათქვამი: „ქართულ ლექსში მახვილების განაწილება სულ სხვა როლს ასრულებს, ვიდრე რუსული ლექსის ფორმებში, რომელნიც რუსული ენის აქცენტურ თავისებურებებთან არიან დაკავშირებულნი“ (107, 227).

ლექსის მახვილი ენის აქცენტური ბუნებიდან მომდინარეობს, ხოლო ქართული და რუსული ენები აქცენტის თვალსაზრისით ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავდებიან.

მართებულია ავტორის შემდეგი დაკვირვებაც: „ერთ-ერთ კერძო ნიშანს, რომელიც ქართული ლექსის სტრუქტურას (უფრო სწორად – მის რიტმულ სქემებს) განასხვავებს რუსული ლექსწყობისაგან, წარმოადგენს ის, რომ მასში ერთ ძლიერ მომენტს მოუდის გაცილებით მეტი სუსტი მომენტი, ვიდრე რუსულში“ (107, 227).

ანდრეი ფედოროვი არ უარყოფს ქართულ ენასა და ლექსში მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების არსებობას, მაგრამ, მისი დაკვირვებით, უმახვილო მარცვლები ქართულში მკაფიოდ (“по степени отчетливости”) არ განსხვავდებიან მახვილიანი მარცვლებისაგან. ამიტომ ქართული ლექსწყობა არც ისე დაშორებულია იმ ენების სალექსო სისტემებისაგან, სადაც წმინდა სილაბური პრინციპი ბატონობს.

ძალზე დამაფიქრებელია ავტორის შემდეგი დებულება: ქართული ლექსის ესა თუ ის რიტმული სქემა, მასში მეტრულად ძლიერი და სუსტი ადგილების მხრივ, არაიშვიათად იწვევს წარმოდგენას რომელიმე რუსულ საზომზე, ხოლო ტაეპთა ცალკეული მონაკვეთები შეიძლება დაემთხვეს ჩვენს „ტერფებს“.

ჩემი აზრით, არსებითად ამას შეჰყავს შეცდომაში ქართული ლექს-წყობის სილაბურ-ტონურობის დამცველნი. ხშირად ქართული ლექსის ცალკეული რიტმული მონაკვეთები, თითქოსდა, რუსულ სალექსო ტერფებს ემთხვევიან და რიტმული სქემა რომელიმე რუსული საზომის წარმოდგენას იწვევს.

ავტორის დასკვნა კატეგორიულია: „სილაბურ-ტონური მეტრიკის პრინციპებს, მის საზომებსა და რიტმს საერთო არაფერი აქვთ ქართულ ლექსთან, რომელსაც თავისი საკუთარი პრინციპები გააჩნია“ (107, 228).

ანდრეი ფედოროვის შეხედულებანი ქართულ ლექსწყობაზე იმიტომაც არის ფასეული, რომ ავტორი ქართულ ლექსს შედარებითი მეთოდით, რუსულ ლექსწყობასთან შეპირისპირებით იკვლევს.

რ) გივი გაჩეჩილაძე

გივი გაჩეჩილაძე ავტორია სპეციალური გამოკვლევისა შედარებითი მეტრიკის დარგში „ქართული ლექსი ინგლისურთან შეპირისპირებით“ („მნათობი“, 1967, 10)

მეცნიერი და მთარგმნელი ორიგინალიდან თარგმნიდა ინგლისური პოეზიის ნიმუშებს.

საკუთარი გამოცდილებანი პოეტური თარგმანის სფეროში ავტორმა საფუძვლად დაუდო თეორიულ ნაშრომს – „მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები“ (1958)

უკვე ამ წიგნში ჩაისახა ტენდენცია, კრიტიკული თვალთ შეხედვა ავტორს ქართული ლექსწყობის სილაბურ-ტონური თეორიისათვის.

„გამოდგება თუ არა ტერფი იმ ძირითად რიტმულ ერთეულად, რომელიც უნდა წარმოადგენდეს ქართველი მთარგმნელის გამოსავალ ნერტილს?“ – წერს ავტორი (43, 297-298).

კითხვა ნათელია: მივიჩნით თუ არა ტერფი ქართული ლექსის ძირითად რიტმულ ერთეულად? საკითხის გარკვევა მოითხოვდა ქართული ენის მახვილის ანალიზს.

ქართულ ენაში მახვილის სისუსტის გამო გივი გაჩეჩილაძეს შეუძლებლად მიაჩნია ქართული ლექსი სილაბურ-ტონური იყოს. იგი წერს: „ცნობილია, რომ ფრანგული ენის მახვილებიც ძლივს შეიმჩნევიან და სწორედ ამ გარემოების გამოა ფრანგული ლექსი დამყარებული სილაბურ ნყობაზე“ (43, 295).

ქართულ ლექსში მახვილი დაქვემდებარებულია. იგი მეტრს (რიტმს) ემორჩილება, რომელიც ლექსში ძლიერია; იმდენადვეა ძლიერი, რამდენადაც ქართული სიტყვის მახვილია სუსტი“ (43, 305-307).

ამრიგად, ქართულ სიტყვებს არ გააჩნია ძლიერი მახვილები, რომ ლექსის ტონური ელემენტები, ტერფები შექმნან. მაშ, რას ემყარება ლექსის რიტმი, რა არის ქართული ლექსის ძირითადი რიტმული ერთეული? ასეთ ერთეულად ავტორს მიაჩნია მუხლი. იგი იზიარებს სერგი გორგაძის მუხლედების თეორიას ზემოხსენებული სხვაობით – მახვილებს არა აქვს მინიჭებული პრივილეგიური მდგომარეობა.

თუ ტერფი ფიქტიურია მეტყველების თვალსაზრისით და მხოლოდ რიტმული სქემის ელემენტია, მუხლი რეალური რიტმული ერთეულია.

ამავე დროს, ავტორი არ უარყოფს ქართულ ლექსში ტერფების არსებობას, მაგრამ, მისი აზრით, ტერფი მუხლის შიგნით მოქმედი ელემენტია (43, 299). აქაც სერგი გორგაძის გავლენა ჩანს: ტერფები მუხლებად ერთიანდებიანო.

ყოველივე ზემოთქმული ამზადებდა ნიადაგს იმისათვის, რომ ათიოდე წლის შემდეგ ავტორს უფრო მკაფიოდ ჩამოეყალიბებინა თავისი აზრი ქართული ლექსის სილაბურობის შესახებ. ამას ხელი შეუწყო შედარებითი მეტრიკის მეთოდმა, რაც წარმოდგენილია მის ნაშრომში „ქართული ლექსი ინგლისურთან შეპირისპირებით“.

როგორც აღიარებულია, ინგლისური ლექსნყობა სილაბურ-ტონურია, რომელშიაც გადამწყვეტია ტონური სანყისი. ტონურობისკენ იხრება რუსული ლექსნყობაც. ამ საკითხზე არგუმენტირებული მსჯელობის შემდეგ ავტორი სვამს კითხვას: „არის თუ არა მსგავსი რამ ქართულ ენასა და ლექსნყობაში?“ (44, 148).

პასუხი ასეთია: „ქართულ სიტყვამახვილს არ ძალუძს გახდეს ლექსნყობის ისეთი საყრდენი, როგორიც სხვა ენათა სილაბურტონურ რიტმებშია და მით უფრო წმინდა ტონურ სისტემებში. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ქართული ლექსი ვერ აიგება ტერფებზე, რომლებიც მიღებულია ლექსნყობის გავრცელებულ, საერთაშორისო სილაბურ-ტონურ

სისტემებში... თუ მახვილი სუსტია, ან სულაც არ არის, რალაზე უნდა ავაგოთ ტერფი". ქართულ ლექსში „პრაქტიკულად არ არსებობს ტერფი, მაშ, რალა საჭიროა მისი ხელოვნური შემონახვა თეორიაში?" (44, 156).

ავტორი წერს: ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიაში გაჩნდა „წინასწარ აღებული აზრი – დაეკავშირებინათ ქართული ლექსი ყველაზე გავრცელებულ პროსოდიულ სისტემებთან“ და ამ „ხელოვნურად თავსმოხვეულ სილაბურტონურობას“ (44, 145, 153) განსაკუთრებით გაუმაგრეს საფუძველი სერგი გორგაძემ და აკაკი განერელიამ.

ავტორის დასკვნით, „ძლიერი მეტრი, მუხლებად მისი მწყობრი და მკაცრი დაყოფის გზით, კომპენსაციას უკეთებს სიტყვათმახვილის სისუსტეს ან უქონლობას“. თუ მახვილი ძლიერდება, ეს უკვე ფრაზის ლოგიკური მახვილია.

ქართული ლექსწყობის სილაბურობის მაჩვენებელია ლექსის საზომთა ტრადიციული სახელდება მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით (რვამარცვლიანი, ათმარცვლიანი და ა.შ.). ასევეა ფრანგულშიც.

ვინც ცდილობს ქართულ ლექსში სილაბურ-ტონური სისტემა დაინახოს, ის რუსული პროსოდიის გავლენას განიცდის.

ქართული ლექსის სილაბურობა ავტორმა წინასწარ დასკვნად მიიჩნია. საბოლოო გადანყვეტილებისათვის, წერს იგი, საჭიროა დინჯი ლოგიკური განსჯა, უშუალო დაკვირვებანი ქართულ ენასა და ლექსზე და ექსპერიმენტულ ლაბორატორიებში მუშაობა.

გივი გაჩეჩილაძის ამ ნაშრომში შეინიშნება ზოგიერთი უზუსტობა. მაგალითად, ტერფოვანების უარყოფას ეწინააღმდეგება ტერფის მიჩნევა მუხლის შემადგენელ ელემენტად.

ამავე დროს, გივი გაჩეჩილაძის აზრით, მუხლს შეუძლია სიტყვა გახლიჩოს. ნიმუშად მოტანილია აკაკი განერელიას მიერ დამონმებული: „ანგელოზს /ეჭირა/გრძელი+პერ/გამენტი“.

გივი გაჩეჩილაძის ნაშრომები სილაბურობის დასაცავად მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო მას შემდეგ, რაც ჩვენში სილაბურტონურობის თეორია გაბატონებულ თვალსაზრისად იქცა.

ს) დავით წერედიანი

დავით წერედიანმა სპეციალური ნაშრომი დაწერა სვანურ ლექსზე (127), რომელშიც წარმოადგინა თავისი დაკვირვება სვანური ლექსის ბუნებასთან დაკავშირებით.

ავტორი სვანურ ლექსს განიხილავს საგუნდო სიმღერასთან მიმართებაში.

ლექსზე საუბარი მახვილით იწყება. სვანურში სიტყვების უმეტესობას მახვილი მოუდის ბოლო ან ბოლოსწინა მარცვალზე. იშვიათია დაქტილური მახვილი. ამდენად, გამორიცხულია დაბალი შაირის შესატყვისი ზომა. ჩვეულებრივია მაღალი შაირი (რვამარცვლიანი), რომელსაც ცეზურა ოთხი მარცვლის შემდეგ აქვს. დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ სვანური რვამარცვლიანი ლექსი სილაბურია და ქართულ მესტვირულ პოეზიას ემსგავსება.

სვანურ ლექსს არა აქვს ან იშვიათად აქვს რითმა. რითმის მაგივრობას რეფრენი ასრულებს. სავარაუდოა, რომ ხალხურ პოეზიაში რითმა საერთოდ რეფრენიდან წარმოიშვა. რადგან რითმა ჩვეულებრივ გაგებით არა აქვს, არც სტროფი აქვს.

ამრიგად, დავით წერედიანის აზრით, მართალია, სვანური ლექსი ბევრი რამეთი არის განსხვავებული ქართული მნიგნობრული ლექსისაგან, მაგრამ იგი სილაბური ლექსია.

ტ) გიორგი წერეთელი

გასული საუკუნის 70-იანი წლების პოლემიკა ლექსწყობაში გიორგი წერეთლის გამოკვლევით დაიწყო – „მეტრი და რიტმი „ვეფხისტყაოსანში“, რომელიც 1972 წელს გამოქვეყნდა, ხოლო ერთი წლის შემდეგ გაფართოებული სახით – „მეტრი და რითმა „ვეფხისტყაოსანში“ შეტანილ იქნა ამავე სახელწოდების წიგნში.

გიორგი წერეთლის ნაშრომი იყო პირდაპირი, მეცნიერულად დასაბუთებული გალაშქრება კლასიკური ქართული ლექსის სილაბურ-ტონურობის წინააღმდეგ. ამოსავალ პრინციპს წარმოადგენდა მახვილის როლის იგნორირება სემანტიკების (მუხლების) და რითმის შექმნაში.

ქართული ლექსის ტერფოვანების თეორია კატეგორიულად უარყოფილ იქნა.

ვერ ვიტყვით, რომ ეს გარდატეხა ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიაში მოულოდნელი იყო. მას წინ უსწრებდა საუკუნეებით განმტკიცებული აზრი ქართული ლექსის სილაბურობისა, ხოლო ბოლო პერიოდში შემზადებული იყო პავლე ინგოროყვას, გივი გაჩეჩილაძის და სხვათა გამოკვლევებით თუ ცალკეული დაკვირვებებით.

კერძოდ, ეჭვი სტრიქონში ერთი გამყოლი ტერფის არსებობაზე, რაც სილაბურ-ტონური ლექსნყოფის საფუძველს წარმოადგენს, გამოთქმული იყო აკაკი განერელიას მიერ შემოთავაზებული სქემის უარყოფის დროს:

ანგელოზს / ეჭირა / გრძელი+პერ/გამენტი,
მწუხარე / თვალებით / მინას + დაჰყურებდა (141, 45).

დასმული იყო საკითხი ქართულ ლექსში რითმისა და კლაუზულის არაიგივეობისა (138, 102, 105).

მაგრამ ფართო მსჯელობა და კატეგორიული დასკვნები ქართულ ლექსში მახვილის არავერსიფიკაციული დანიშნულების შესახებ გიორგი წერეთლს ეკუთვნის.

უარყო რა „ვეფხისტყაოსანში“ სალექსო ტერფების არსებობა, გიორგი წერეთლმა გამოჰყო მუდმივი სიდიდეები: მაღალ შაირში (4/4/4/4), ხოლო დაბალ შაირში – (3/5/3/5), რაც ნაგულისხმევი ჰქონდა მამუკა ბარათაშვილს სიტყვა „მიჯნურობით“ წარმოებულ სქემებში (იხ. „მამუკა ბარათაშვილი“).

ორმარცვლიანი მეტრული სიდიდის გამორიცხვა პოემიდან განაპირობა არა მარტო შეფარდება 2/4/2-ის, არამედ შეფარდებების: 1/1/4/2, 1/1/3/3, 3/2/3, 3/3/2, 2/3/3 და სხვ. არარსებობამ.

ავტორის აზრით, „ვეფხისტყაოსანში“ ორმარცვლიანი სიტყვა თუ რიტმული ერთეული ყოველთვის ერწყმის გვერდით მდგომ სიტყვებს და ვლებულობთ მაღალ შაირში მუდმივ სიდიდეს – 4-ს („ორნი კაცნი“), ხოლო დაბალ შაირში – 3-ს და 5-ს („არო მან“, „იყო არაბეთს“).

ეს მუდმივი სიდიდეები – სეგმენტები, ამავე დროს, ემთხვევიან სიტყვათა საზღვრებს და გამორიცხავენ სიტყვების გახლეჩას, რაც ჩვეულებრივია მეტრულ და სილაბურ-ტონურ ლექსნყოფებში.

სეგმენტის შექმნაში არავითარ მონაწილეობას არ იღებს მახვილი. ზოგიერთ სეგმენტს შესაძლებელია იმდენივე მახვილი ექნეს, რამდენი სიტყვისგანაც იგი შედგება. მაღალ შაირში ჩვეულებრივია ერთმახვილიანი, სამმახვილიანი და თვით ოთხმახვილიანი სეგმენტები.

თუ რიტმის მარეგულირებელი მახვილია, მაშინ სტრიქონის ყოველ სეგმენტში მახვილთა ერთი და იგივე რაოდენობა უნდა გვექონდეს, თანაც ერთსა და იმავე ადგილას.

გიორგი წერეთლის აზრით, ქართულ ენაში მახვილი არა მარტო სუსტია და უძრავი, მინიმალურია მისი ფუნქციონალური დატვირთვა.

რიტმულ მონაკვეთებში მახვილთა კომბინაციებით სიტყვათა ტიპების გაცილებით ნაკლები რაოდენობა გვაქვს, ვიდრე თავისუფალი მახვილის მქონე ენებში. მაგალითად, სამმარცვლიან სეგმენტს ქართულში 4 კომბინაციის შექმნა შეუძლია, რუსულში – 8 კომბინაციისა, ხოლო ინგლისურში – 19 (129, 39).

ამავე დროს, ქართულ ენაში ძალზე მრავალფეროვანია მარცვლის სტრუქტურა. მარტო „ვეფხისტყაოსანში“, იმისდა მიხედვით მარცვალში ხმოვანთან რამდენი თანხმოვანი იყრის თავს და რა და რა მდგომარეობაში, მარცვლის 19 სხვადასხვა სტრუქტურა გვაქვს. „ამ მხრივ ქართულ ენას ძნელად თუ შეიძლება მოეპოვოს პარალელი“ (129, 39).

სეგმენტები სიტყვათა ფარგლებში თავსდებიან. სიტყვა ვერ გადაკვეთს სეგმენტის საზღვარს. მაღალ შაირში არც ერთი ხუთმარცვლიანი სიტყვა არ გვხვდება. დაბალ შაირში ოთხმარცვლიანი სიტყვა უთუოდ ერწყმის გვერდით მდგომ ერთმარცვლიანს.

პოემაში გარკვეული რაოდენობით მოიპოვება 5-მარცვლიანზე უფრო გრძელი სიტყვები, თვით 8-მარცვლიანებიც კი, რომლებიც ვერ თავსდებიან სეგმენტის ფარგლებში. ყველაზე უფრო გამოკვეთილია მიმართება 2/6. ირლევია მაღალი და დაბალი შაირის სქემები, იქმნება, ერთი შეხედვით, გამოუვალი მდგომარეობა: რომელ შაირს უნდა მიეკუთვნოს, მაგალითად, „ცამცა გაიდარბაზესა“ და რომელს – „ჩვენნი სახარაჯონია“.

მსგავს შემთხვევებში და, საერთოდ, ხუთზე მეტმარცვლიანი სიტყვებისაგან შედგენილ სტრიქონებში ვითარებას ანესრიგებს მიჯნის ფაქტორი, რომელიც გიორგი წერეთელმა შემოიტანა ქართულ ვერსიფიკაციაში.

მას მხედველობაში აქვს ღია მიჯნა (+), რომელიც მორფემათა შორისაც ქმნის გასაყარს. „ხშირად ასეთი შემთხვევები გვაქვს ზმნისნი-ნის ხმოვნებისა და მომდევნო ხმოვნების მიჯნაზე“: გა(+)-უუმეცარდა, შე(+)-ი(+)-ურვებს და სხვა (129, 46). გვხვდება პრეფიქსის შემთხვევაშიც: სა(+)-ხარაჯონია.

ამის მიხედვით, ზემოთ მოტანილი „ცამცა გაიდარბაზესა“ მაღალი შაირის კუთვნილებაა: „ცამცა გა(+)-ი(+)-დარბაზესა“ (4/4), ხოლო „ჩვენნი სახარაჯონია“ – დაბალი შაირისა: „ჩვენნი სა(+)-ხარაჯონია“ (3/5).

„ვეფხისტყაოსნის“ დაბალ შაირში გიორგი წერეთელმა დაინახა ე.წ. ოქროს კვეთის პროპორცია (ფიბონაჩის რიგები), რომლის ალგებრული

გამოხატულებაა 1, 2, 3, 5, 8, 13 და ა.შ. ე.ი. წინა ორის ჯამი უდრის მესამეს. ამ პრინციპზეა აგებული დაბალი შაირის ნახევარტაეპი: $3+5=8$ (129, 14).

შეიძლება ითქვას, რომ ამ რიგს არღვევს შებრუნებული მიმართება $5+3$, რაც ასევე ხშირია პოემაში, მაგრამ წინა ორის ჯამის პრინციპი კვლავ ძალაში რჩება. ხოლო სმენითი აღქმისას $3+5$ და $5+3$ ურთიერთტოლფასია.

ჩემი აზრით, „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრიკაზე საუბრის დროს თანმიმდევრობა – მეტრი და რიტმი – ალბათ უნდა შეიცვალოს: რიტმი და მეტრი. რიტმი უფრო ფართო ცნებაა, მასში შედის მეტრი, ხოლო მაღალი და დაბალი შაირი 16-მარცვლიან საზომში მისი რიტმული ვარიაციები კი არ არის, ორი სხვადასხვა საზომია.

სადავოა აზრიც მრავალმარცვლიან სიტყვათა გამახვილებისა ბოლოდან მესამე მარცვალზე, რაც ჩვენში გავრცელებული იყო. ექსპერიმენტული მონაცემებით დადასტურდა (56), რომ ქართულ სიტყვაში ძირითადი მახვილი თავშია, ხოლო დამატებითი – ბოლოდან მესამე ან მეორე მარცვალზე.

ეჭვს ბადებს, კერძოდ, სიტყვა გაფცინას წარმოთქმა მახვილით ბოლოდან მესამე ან მესამე-მეოთხე მარცვლებზე: გარცინა (129, 46), მით უმეტეს, რომ სანყისი ხმოვნები ა, ი თანხმოვნებით არ ითიშება (სერგი გორგაძე, აკაკი განერელია).

მახვილის მინიმალური დატვირთვის საკითხი გიორგი წერეთელმა რითმაზეც გაავრცელა. მისი აზრით, მახვილი ქართულ ლექსში არც რიტმის მანარმოებელია და არც რითმისა. რითმა არ იწყება მახვილიანი ხმოვნით. თუ ასეა, რუსთველის რითმაში: ჭირისა-დუხჭირისა-დანამჭირისა-მომხვეჭი რისა, სიტყვას მომხვეჭი მახვილი ბოლოში დაეცა, რაც ქართული პროსოდის მიხედვით დაუშვებელია.

გიორგი წერეთელს შეუძლებლად მიაჩნია მახვილის გადატანა, მისი გადაადგილება რითმის მისაღებად: მიწყდა-მიავიწყდა. ვრცლად აქვს დასაბუთებული ამ მოვლენის უსაფუძვლობა არა მხოლოდ ქართულ, არამედ რუსულ ენაშიც (129, 73).

გიორგი წერეთლის დასკვნით, ქართული ლექსი სილაბურია, მაგრამ რადგან ნახევარტაეპები (ნახევარკარედები) კიდევ იყოფიან სეგმენტებად (მუხლებად), „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსწყობას უნდა ეწოდოს სილაბური რეგულირებული ლექსი.

უ) ტოგო გუდავა

ტოგო გუდავა ავტორია ლექსმცოდნეობითი ნარკვევებისა: „ქართული სალექსო სტრიქონის აგებულების ზოგიერთი საკითხი“ და „მახვილის როლისათვის ქართული ლექსის სტრუქტურაში“. თავისი აზრი აქვს გამოთქმული აგრეთვე მეგრულ ლექსნყოფაზე („ქართული ხალხური სიტყვიერება“, მეგრული ტექსტები, I, პოეზია, 1975, წინასიტყვაობა და გამოკვლევა ტ. გუდავასი)

პირველ ნარკვევში ვკითხულობთ: ქართული ლექსის აგებულების ქვაკუთხედი არის მუხლი, მუხლთა ურთიერთშეთანხმება. ხუთმარცვლიანი მუხლები: „და მთვარის შუქზე“, „მთებისა ჩრდილი“, „ნამოიხარა“ ერთმანეთის ტოლფასია, მიუხედავად მახვილთა ადგილის სხვადასხვაობისა.

მახვილი მუხლის სტრუქტურას კი არ ცვლის, არამედ მას სხვადასხვაგვარ მუსიკალურ-გამომსახველობით ელფერს ანიჭებს.

ავტორი ერთმანეთისგან განასხვავებს სამეტყველო წაკითხვას: „ხშირად ესხა“ და სალექსო წაკითხვას: „ხშირად ესხა“.

ნარკვევში ტოგო გუდავამ ყურადღება გაამახვილა ტაეპში სალექსო მუხლთა დალაგების ძირითად და ინვერსიულ ფორმებზე, რაზედაც მე ადრე მივუთითებდი (138, 59): $4/3$ ძირითადია, $3/4$ – ინვერსიული („ლურჯა ცხენების“ პირველი სტროფი). ამაზე დაყრდნობით ტოგო გუდავამ განავითარა მუხლთა კლებადობის პრინციპით დალაგების თეორია.

ორმუხლიან ტაეპში მეორე მუხლი მარცვალთა რაოდენობის მხრივ პირველის ტოლია ან მასზე ნაკლები ($4/4$, $4/3$, $4/2$). ინვერსიული $3/4$, $2/5$ არაა ძირითადი წყობის ტოლფასი.

„ამ ტენდენციას შეიძლება ვუნოდოთ ტაეპში მუხლთა სიდიდის კლებადობის მიხედვით დალაგების ტენდენცია“. იგი საერთო კანონზომიერებაა. ქართულ ლექსშიაც გაბატონებულია, თუმცა ცალკეული საზომები განსხვავებულ ვითარებას გვიჩვენებს (40).

წყვილმარცვლიან საზომებში ბოლო მუხლს ორმარცვლიანი რითმა სჭირდება: მეტი ჭარბია, ნაკლები – ნაკლები.

ინვერსია შედარებით უმტკივნეულოა, როცა შებრუნებულ მუხლთა შორის სხვაობა ერთ მარცვალზე მეტია: $3/5$ და $5/3$, $5/2$ და $2/5$. $4/3/3/4$ ვერსიფიკაციული დეფექტია.

რიტმის გავლენით ზოგჯერ სიტყვის გაკვეთა ხდება: „მეგობართა, ნათესავთ მო/კლებული“.

რუსულ ლექსში ტაეპის მარეგულირებელი მახვილია (მათი კანონ-ზომიერი მონაცვლეობა), ქართულში კი – მუხლები და მათი კანონზომიერი თანმიმდევრობა.

მახვილის შესახებ ავტორი მსჯელობს მეორე ნარკვევშიც: „როგორც ჩანს, მახვილის ადგილს, მის განლაგებას მუხლსა და სტრიქონში (ტაეპში) ქართული ლექსის სტრუქტურისათვის მნიშვნელობა არა აქვს“. მახვილს ქართულ ლექსში სხვა ფუნქცია აქვს – „ექსპრესიულ-გამომსახველობითი“ (41).

ავტორი მხარს არ უჭერს იოსებ ყიფშიძის აზრს მეგრული ლექს-წყობის სილაბურტონურობის შესახებ.

მახვილი არ მონაწილეობს მეგრული ლექსის სტრუქტურაში. სტრიქონში სიტყვა, რომლსაც მახვილი ერთ გარკვეულ ადგილას აქვს, შეიძლება შეიცვალოს სიტყვით, რომელსაც მახვილი სხვაგან ექნება და ამით ლექსის ხასიათი არ იცვლება.

აქედან გამომდინარე, მეგრულ ლექსს არ ახასიათებს ტერფოვანება.

საზომებიდან გავრცელებულია 4/4 და 4/3. დაბალ შაირს მეგრული ლექსი არ იცნობს. ასევე იშვიათია იგი დასავლეთ საქართველოს სხვა კუთხეებისთვის.

მეგრული ლექსი უფრო იტანს სხვადასხვა სიგრძის მუხლთა მონაცვლეობას, ვიდრე სხვა დასავლური კილოები. მარცვალთმეტობის დროს ზედმეტი ხმოვანი ფაქტობრივად არ წარმოითქმის.

რითმა მეგრული ლექსის აუცილებელი ელემენტია. თეთრ ლექსს მეგრული არ იცნობს. გართიმის ხერხებიდან გვხვდება ინტერვალიანი (xaxa) და სამჯერადი (aaxa) რითმები.

ჯვარედინი (abab) და, მით უმეტეს, რკალური (abba) რითმები მეგრულ ლექსში არ არის.

ტოგო გუდავას ნაშრომების მიმართ ზოგიერთი შენიშვნა მაქვს.

არ არსებობს ცალ-ცალკე სალექსო და სამეტყველო ნაკითხვა. ისინი ერთმანეთს ემთხვევა. „ვეფხისტყაოსნის“ მუხლი „ხშირად ესხა“ უნდა ნაკითხულ იქნეს ორი მახვილით.

2/5 ძირითადი წყობის ტოლფასია, მეგრული სქემის თვალსაზრისით იგივეა, რაც 4/3: „ცაზე ვხედავ წეროებს“ (4/3) და „მღერენ რომანსეროებს“ (2/5). 3/4-ს ვერ მივიჩნევთ ვერსიფიკაციულ დეფექტად („მამულო, საყვარელო“). ინვერსია 5/2 და 2/5 ძალზე მკვეთრია და არ

შეიძლება გავაიგივეოთ ინვერსიასთან 3/5, 5/3. უმართებულოა ჭარბი რითმის გაგებაც (იხ. „ჭარბი რითმა“).

ტოგო გუდავა ქართული ლექსნყობის სილაბურობას უჭერს მხარს.

ფ) მიხეილ გასპაროვი

ცნობილმა ლექსმცოდნემ მიხეილ გასპაროვმა, რომელიც შედარებითი მეტრიკის სფეროშიც მუშაობს (ავტორია, კერძოდ, ნაშრომისა „Итальянский стих – силлабика или сурпаботоника“), დიმიტრი სლივნიაკთან ერთად, რეცენზია დაწერა მამუკა ბარათაშვილის ტრაქტატის „სწავლა ლექსის თქმისა“ რუსულ გამოცემაზე (31). დიმიტრი სლივნიაკი, როგორც ქართული ენისა და პოეტიკის მცოდნე, ალბათ ერთგვარი კონსულტანტის როლს ასრულებდა.

მიხეილ გასპაროვი, ამავე დროს, ანტიკური ლიტერატურის სპეციალისტია და რეცენზიაში მამუკა ბარათაშვილის ტრაქტატი განხილული აქვს კლასიკურ პოეტიკურ ტრაქტატებთან მიმართებაში. ავტორები წერენ: „ჭაშნიკში“ გამოყენებული ტერმინები: ჳმა, მუხლი, გაკვეთა (ცეზურა) და სხვა დამახასიათებელი იყო ადრინდელი ანტიკური და შუასაუკუნეების ლათინური სალექსო კულტურისათვის. ჳმა მთლიან სალექსო ფორმას ნიშნავს, რომელშიაც შედის საზომიც, რითმაც და სტროფიც. ალკეოსისა და საფოს სალექსო ფორმებიც მართო ერთი სტრიქონის რიტმს კი არ გულისხმობს, არამედ მთელი სტროფისას.

კლასიკური პოეტიკური ტრაქტატებისათვის იყო დამახასიათებელი, აგრეთვე, თეორიული ანალიზიდან ქრესტომათიაზე გადასვლა, რაც „ჭაშნიკში“ გვაქვს.

ერთი რომელიმე სიტყვით მეტრული სქემის შედგენა („მიჯნური“), რაც ნიშანდობლივია არაბულ-სპარსული პოეტიკისათვის, იმას არ ნიშნავს, თითქოს, „ჭაშნიკს“ რაიმე საერთო ჰქონდეს არუზთან (გარდა მნემონური ხერხისა). მასში სიტყვაც არ არის თქმული გრძელ და მოკლე ხმოვნებზე, ისევე როგორც მახვილიანსა და უმახვილოზე.

ძირითადი ტერმინები, რითაც მამუკა ბარათაშვილი სარგებლობს, ლექსნყობის სილაბურ სისტემას განეკუთვნება. ქართული ლექსნყობა „ჭაშნიკში“ წარმოდგენილი ყველა ნიშნის მიხედვით თანამედროვე სამეცნიერო ენაზე სილაბური ლექსნყობაა.

რეცენზიაში ყურადღება გამახვილებულია ერთ მნიშვნელოვან გარემოებაზე: „უკანასკნელი ხუთი საუკუნის ახალევროპული ტრადიციით სილაბური ლექსწყობა აღიქმება როგორც არასრულფასოვანი ტერფოვანი აღნაგობის ლექსწყობებთან შედარებით... დიდი ხანია დაიწყო ამგვარი მიდგომის გადასინჯვა... რაც, როგორც ჩანს, დაკავშირებულია სილაბურობის საერთო პრესტიჟის ამალღებასთან“ (31, 186).

მშობლიური სილაბური ლექსის სილაბურ-ტონური ინტერპრეტაციის ცდები ძირითადად ძალაშია ქართულ და სომხურ ლექსმცოდნეობაში (ა.განერელია, მ.აბელიანი), რაც გამაგრებულია მისი დამცველების მაღალი მეცნიერული ავტორიტეტით (31, 186).

რეცენზენტების აზრით, მამუკა ბარათაშვილი იძლევა მკაფიო თეორიულ სქემას, რომელიც შეესაბამება ქართული ლექსის რეალურ კანონზომიერებებს.

ამრიგად, მიხილვას გასპაროვი ქართული ლექსწყობის სილაბურობის პოზიციაზე დგას.

ქ) აპოლონ სილაბაძე

აპოლონ სილაგაძე, რომელიც ავტორია არაერთი გამოკვლევისა არაბისტიკის სფეროში, აქტიურად მოღვაწეობს ქართულ ლექსმცოდნეობაში. იგი ავტორია ნიგნებისა: „ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ“, „ძველი ქართული ლექსი და ქართული პოეზიის უძველესი საფეხურის პრობლემა“, „ქართული ლიტერატურის ისტორია, როგორც სისტემა და ლიტერატურული ნორმების საკითხი“, აგრეთვე, სტატიებისა: „მეტრისა და რიტმის პრობლემა“, „მახვილის საკითხისათვის ქართულ ლექსში“ და სხვა.

განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს ნიგნი „ძველი ქართული ლექსი და ქართული პოეზიის უძველესი საფეხურის პრობლემა“ (1997წ.).

ავტორი ეთანხმება ნიკო მარსა და პავლე ინგოროყვას ქართული პოეზიის წინაქრისტიანულ ხანაში არსებობის შესახებ, ავითარებს და ახალი საბუთებით განამტკიცებს ამ დებულებას და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ჰაგიოგრაფიულ თხზულებათა ლექსით ციტატებში ჰეგზამეტრის გადმოტანა ფისტიკაურითა და დაბალი შაირით უძველეს ხანაში უნდა მომხდარიყო, უნდა არსებულებოთ გარკვეული მეტრული

სისტემა, რომლითაც მთლიანი ნაწარმოებები იქმნებოდა. ამ საკითხზე ვრცლად აღარ შეეჩერდები, რადგან იგი განხილული მაქვს ამავე წიგნის ქვეთავში „საერო ლექსი“.

წმინდა თეორიული ხასიათისაა წიგნი „ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ“. იგი ლექსმცოდნეობის ზოგად პრინციპებზეა აგებული (გულისხმობს ქართულ ლექსსაც).

რიტმულ ერთეულთა ოთხსაფეხურიანი სისტემა არსებობს, რომელიც ბინარულია. პირველი სისტემაა ორი მუხლი, მეორე სისტემა – სტრიქონი, მესამე – ორტაეპედი და მეოთხე – სტროფი. ამავე დროს, ლექსისთვის აუცილებელია რიტმული გასაყარი. ამ სისტემებში არ შედის მუხლი, რადგან იგი ბინარული არ არის და არა აქვს რიტმული გასაყარი.

ავტორი ცეზურაზეც მიუთითებს, მაგრამ მისი აზრით, ცეზურა და რიტმული გასაყარი სხვადასხვა ცნებებია. ცეზურა სტრიქონის შიგნით მოქმედებს, რიტმული გასაყარი კი სტრიქონთაშორისო პაუზებსაც გულისხმობს.

ძირითადი, რასაც ავტორი ემყარება, არის სტრიქონში მუხლთა დალაგება კლებადობის პრინციპით, რაც ადრე ტოგო გუდავამ შეიმუშავა (იხ. „ტოგო გუდავა“).

საწინააღმდეგო ვითარება, რომელიც ტოგო გუდავას ვერსიფიკაციულ დეფექტად მიაჩნდა, აპოლონ სილაგაძისთვის „არატიპიურია“. ამის დასტურია მისი უარყოფითი დამოკიდებულება იამბიკოს ფორმასთან – 5/7, რადგან „7-მარცვლიან შემადგენელს ქართული ლექსის მონაკვეთი არ იცნობს“ (95, 59).

ჯერ ერთი, იამბიკოში შვიდმარცვლიანი მონაკვეთი ერთ სიტყვად თითქმის არასოდეს არ გვხვდება. იგი დანაწევრებულია: 4/3, 5/2 და ა.შ. ასე რომ კლებადობის პრინციპი დაცულია.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ძველქართულ ხელნაწერებში იამბიკო 4/4/4 წყობითაც გვხვდება (ეფრემ მცირე, პეტრე გელათელი). მის ტიპიურ ფორმას კი (5/7) არატიპიურად ვერ მივიჩნევთ. მურმან ლებანიძემ იამბიკოს ფორმა: „ოდესმე დიდი ყოფილა საქართველო“ (5/7) ლექსის სათაურადაც კი გაიტანა. ბესიკის „მარცხი“ კი ამ სფეროში სარწმუნო არ არის. ბორენას იამბიკოს გავლენით ბესიკმა 12-მარცვლიანი სტრიქონები ცეზურასთან გატეხა, რითმით გადააბა ერთმანეთს და ქართული იამბიკოს სახესხვაობა შექმნა (იხ. „ბესიკის რითმა“).

ბესიკის „სამძიმარს“ „სიცოცხლისუნარიანობა“ არ აკლია (95, 59).

საერთოდ ლექსში მუხლების დალაგებას კლებადობის თუ მეტობის პრინციპით შემფასებლური პოზიციიდან არ უნდა შევხედოთ. პირველი უფრო სასაუბროა („მამულო, საყვარელო“), მეორე – უფრო სასიმღერო (საყვარელო მამულო).

რვაშარცვლიანი შაირის ფორმათა (5/3, 4/4) შერევისა ცერ მივიჩნევთ ყოველთვის მიზანშეუნონლად (იხ. „კატრენის მესამე ტაეპი“).

აპოლონ სილაგაძე უმართებულოდ ცნობს პანტელეიმონ ბერაძის დებულებას, რომ მთიბლურის (5/4) ფორმიდან სამი დაქტილის მიღება შეიძლება (3/3/3), რასაც არც მე ვეთანხმებოდი ადრე („ლიტერატურული ძიებანი“, 1987, XVII).

სრულიად კანონზომიერად აპოლონ სილაგაძე ლექსწყობას სემანტიკასთან აკავშირებს: ეფრემ მცირე ლექსით ციტატებს ხან იამბიკოთი თარგმნის, ხან ფისტიკაურით იმისდა მიხედვით, ციტატების შინაარსი სასულიეროა თუ საერო (იხ. სიმონ ყაუხჩიშვილი, 113^ა, 71).

საგულისხმოა, რომ არსენ იყალთოელი ჰიმნოგრაფი იყო და სასულიერო ტექსტებს იამბიკოთი წერდა, ხოლო საერო ლექსი „ეპიტაფია დავით აღმაშენებლისა“ შაირით დაწერა.

ავტორი არ ეთანხმება გიორგი წერეთელს, რომელმაც კატეგორიულად უარყო ქართულ ლექსში სალექსო მახვილების მონაწილეობის ფაქტი. ა.სილაგაძე ქართულ ლექსში სალექსო მახვილებს ხედავს, თუმცა როგორც თანმხლებ მოვლენას და არა სტრუქტურულს (96, 11-12).

ყოველივე ამის მიუხედავად, ავტორი ქართული ლექსწყობის სილაბურობის პოზიციაზე დგას, რადგან სალექსო მუხლებს ციფრებით გამოხატავს, არსად არ ახსენებს ტერფებს და ქართული მახვილის უძრაობას უჭერს მხარს.

ღ) ქეთრინ ვივიანი

ინგლისელმა ქართველოლოგმა ქეთრინ ვივიანმა, რომელმაც ინგლისურად თარგმნა „ვეფხისტყაოსანი“, წიგნის შესავალ წერილში (52, 13-33), აგრეთვე, პოემის სერგი წულაძისეულ ფრანგულ თარგმანთან დაკავშირებით აზრი გამოთქვა „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრიკაზე და საერთოდ ქართული ლექსის ბუნებაზე (53, 241-242).

იგი მიიჩნევს, რომ ქართულში აქცენტი თითოეულ მარცვალს თითქმის თანაბრად მოუდის, თუმცა ოდნავ უფრო სუსტია ბოლო ორ მარცვალზე. ამიტომ ქართული ლექსი არ გამოდგება იამბური, დაქტილური და სხვა ტერფებით სკანდირებისათვის.

რუსთველის ვერსიფიკაცია დაფუძნებულია ორ პრინციპზე: სიმეტრიის კანონი და ლეთაებრივი პროპორცია (როგორც ჩანს, ავტორი ემყარება გიორგი წერეთლის გამოკვლევას „მეტრი და რითმა „ვეფხისტყაოსანში“).

ქართული ლექსი ახლოსაა ფრანგულთან. კლასიკურ ფრანგულ ალექსანდრიულ ლექსში, ისევე როგორც რუსთველის 16-მარცვლიან საზომში არის ცეზურა, რომელიც სტრიქონს ორ თანაბარ ნაწილად ყოფს.

ინგლისური ლექსისაგან განსხვავებით, სადაც შეიძლება იყოს ცვალებადი რაოდენობის უმახვილო მარცვლები, ქართული და ფრანგული მიესადაგება უფრო სილაბურ, ვიდრე აქცენტურ ლექსწყობას.

ამრიგად, ქეთრინ ვივიანი ქართული ლექსის სილაბურობის თვალსაზრისს უჭერს მხარს.

2) სილაბურტონურობის თეორია

სილაბურტონურობის თეორია ქართულ ლექსმცოდნეობაში XIX საუკუნის დასაწყისიდან იღებს სათავეს და დაკავშირებულია რუსი სასულიერო მოღვაწის ევგენი ბოლხოვიტინოვის სახელთან.

ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორია სილაბურზე გვიანდელიც არის და მას უფრო ნაკლები მომხრეებიც ჰყავს. მაგრამ სილაბურტონურობის დასაცავად დაინერა ისეთი სქელტანიანი მონოგრაფია, როგორიცაა აკაკი განერელიას „ქართული კლასიკური ლექსი“, რომლის მსგავსს არ იცნობს ქართული ლექსმცოდნეობა.

ა) ევგენი ბოლხოვიტინოვი

1802 წელს სანკტ-პეტერბურგში დაიბეჭდა რუსი სასულიერო მოღვაწის ევგენი ბოლხოვიტინოვის წიგნი „Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном ея состояниях“, რომლის ბოლო თავს ეწოდება „О грузинском стихотворстве и музыке“.

„ვეფხისტყაოსნის“ ოთხტაეპიან სტროფებზე მითითების შემდეგ ავტორი ჩახრუხადის „თამარიანზე“ საუბრობს: „პოემა „თამარიანი“ კიდევ უფრო შესანიშნავია პირველზე (ე.ი. „ვეფხისტყაოსანზე“, აკ.ხ.), თითქმის უმაგალითო ჰარმონიითა და ლექსების ძალზე ძნელი გვართ“.

განხილულია „თამარიანის“ სტროფი „თამარ წყნარი, შესანყნარი“ თავისი ტერფებითა და რითმით. „რითმების ზომიერი და ჰარმონიული ხმოვანება იწვევს სმენისათვის სასიამოვნო სიმფონიასო“.

ამას მოსდევს ქართული ლექსწყობის დახასიათება: „ქართული პოეზიის პროსოდია მთლიანად ტონურია, მსგავსად ბერძნულისა და ლათინურისა. მასში მეტწილად იხმარება პირიქო-დაქტილური მეტრი, თუმცა ძველი ბერძნული პოეზიის ყველა დანარჩენი მეტრიც ენათესავება მას. ქართულ ლექსებს აქვს აგრეთვე ცეზურაც. ბერძნულთან შედარებით მათში ზედმეტია რითმა... რითმის ხმარება მათ სპარსელებსაგან ისწავლეს“ (109, 24-25).

გამოყოფილია ქართული ლექსის 9 სახეობა. ბოლოს ნათქვამია: „საზოგადოდ, ქართული პოეზია მეტრების მხრივაც ძალზე მიაგავს ძველ რუსულ პოეზიას“ (109, 27).

ევგენი ბოლხოვიტინოვმა, როგორც თავად წერს, ქართული ენა არ იცოდა, არც საქართველოს იცნობდა. წიგნი დანერილი აქვს იმ დროს პეტერბურგში მყოფი ეპისკოპოსის ვარლამ ერისთავისა და ქართველი თავადების: გიორგი ავალიშვილის, გარსევან ჭავჭავაძისა და სხვათა მონათხრობის მიხედვით (117, 34).

ეს არის ერთ-ერთი მიზეზი, რომ იგი ბევრ შეცდომას შეიცავს. ლექსწყობის სფეროში შეცდომებზე მიუთითეს თეიმურაზ ბაგრატიონმა, კოტე დოდაშვილმა და აკაკი განერელიამ.

თეიმურაზ ბაგრატიონმა საერთოდ არ გაიზიარა ევგენი ბოლხოვიტინოვის აზრი ქართული ლექსის ბუნების შესახებ (იხ. „თეიმურაზ ბაგრატიონი“), კოტე დოდაშვილმა თავისი შენიშვნები 9 პუნქტად ჩამოაყალიბა (იხ. „კოტე დოდაშვილი“).

კოტე დოდაშვილის შენიშვნებიდან ბევრს ეთანხმება აკაკი განერელია, ზოგსაც თავად უმატებს: ხუთმარცვლიან სიტყვაში (ან სიტყვათა ჯგუფში) გვაქვს არა პირიქო-დაქტილი, არამედ ქორე-დაქტილი; ქორეული ტერფი მხოლოდ „წყობილს“ არა აქვს და სხვ.

კოტე დოდაშვილი და აკაკი განერელია მხოლოდ ცალკეულ შეცდომებზე მიუთითებენ. მთლიანად კი ევგენი ბოლხოვიტინოვის ნარკვევი მათ მნიშვნელოვან მოვლენად მიაჩნიათ.

კერძოდ, აკაკი განერელიას აზრით, ევგენი ბოლხოვიტინოვს კარგად აქვს შენიშნული ქართული საზომების დაქტილური ბუნება, „რაც ავტორის სუფთა სმენას მოწმობს“, საყურადღებოა ტერმინ ცეზურის გამოყენება, ლექსის ცალკე სალექსო ფორმად მიჩნევა და სხვ. (25, 53, 167).

ევგენი ბოლხოვიტინოვის წიგნი საქართველოს შესახებ, სადაც ავტორი ქართულ ლექსს ნოვასა და ცეზურს, მისასაღებელია. მის მიმართ გამოთქმული ზოგი შენიშვნაც უარსაყოფია.

კერძოდ, უსაფუძვლო არ არის ქართული ლექსს ნოვის ძველ რუსულთან მიმსგავსება. ძველი რუსული ლექსს ნოვა, ისევე როგორც ქართული, სილაბური იყო.

შემდეგ აკაკი განერელია საყვედურობს ევგენი ბოლხოვიტინოვს, რომ ქართული პროსოდის „მარტო ტონურად“ გამოცხადება შეცდომააო. აშკარაა: გულისხმობს, რომ „სილაბურ-ტონური“ უნდა ეთქვას (28, 167). ამას შეცდომად ვერ მივიჩნევთ. იმ დროს ტერმინი „სილაბურ-ტონური“ არ არსებობდა. „ტონური“ „სილაბურ-ტონურს“ ნიშნავდა.

მაგრამ ევგენი ბოლხოვიტინოვის პატარა ნარკვევი ქართულ ვერსიფიკაციაზე მრავალი შეცდომის შემცველია.

შევჩერდები ზოგიერთზე.

უმართებულოა: 1) „თამარიანი“ „ვეფხისტყაოსანზე“ უფრო შესანიშნავიაო.

2) ძველ ბერძნულში არ არსებობდა პირიქო-დაქტილური მეტრი. ბერძნულ მეტრიკაში მხოლოდ ხუთმარცვლიანი ტერფი იყო – დოხმი.

3) კრიტიკას ვერ უძლებს განცხადება, თითქოს, ქართველებმა „რითვის ხმარება სპარსელებისგან ისწავლეს“.

4) ბესიკის ლექსში ნახევარტაეპი: „რა ია გამინყრა“ ვერ პასუხობს სქემას.

მაგრამ ეს ცალკეული შეცდომები და უზუსტობანი არაფერი მთავართან შედარებით: ქართული ლექსს ნოვა არ არის ტონური (სილაბურ-ტონური). იგი მარცვალთა რაოდენობრივ პრინციპს ემყარება. სწორედ ეს ჰქონდა მხედველობაში თეიმურაზ ბაგრატიონს, როცა წერდა: „ევგენიოზმან ვერა ეგრეთ გულისხმა ჰყო“.

ამკარაა, თეიმურაზთან ერთად ბოლხოვიტინოვის წიგნს იცნობს იოანე ბატონიშვილიც, მაგრამ მასზე სიტყვასაც არ ძრავს. თეიმურაზმაც ხომ მარი ბროსეს შეკითხვის პასუხში გაამჟღავნა თავისი აზრი და არა სპეციალურ ნაშრომში?!

ევგენი ბოლხოვიტინოვის ნარკვევმა, რომელიც რუსულ ენაზე იყო დაბეჭდილი, ფართო გავრცელება პოვა. მკითხველთა გარკვეული ნაწილი დაარწმუნა კიდევ მის ჭეშმარიტებაში – პირდაპირ, მექანიკურად, ზოგჯერ სიტყვასიტყვით იმეორებდნენ: ა.ხოძკო, „Шота Руставели - грузинский поэт“ (ყ. „ტელესკოპი“, 1833), ე. სტალინსკი, „Шота Руставели - грузинский народный поэт“ (რაზედაც კოტე დოდაშვილი მიუთითებდა) და სხვ.

რამდენი სარგებლობაც მოიტანა ევგენი ბოლხოვიტინოვის წიგნმა ქართული ლექსწყობის პოპულარიზაციის საქმეში, იმდენადვე შეაფერხა სწორი აზრის შემუშავება ქართული ლექსის ბუნებაზე.

ბ) ლავრენტი არდაზიანი

„ქართული პოეტიკის ქრესტომათიაში“ შეტანილია ნარკვევი „პროსოდია“, რომლის ავტორად მიჩნეულია პროზაიკოსი ლავრენტი არდაზიანი. გარდა მოთხრობებისა, ლავრენტი არდაზიანი კრიტიკულ-პუბლიცისტურ ნერილებსაც წერდა და გამორიცხული არ არის, მას პოეტიკური ნაშრომიც შეექმნა.

მაგრამ ეჭვს იწვევს ნაშრომის მძიმე და ბუნდოვანი სტილი. არა თუ მოთხრობები, ლიტერატურულ-კრიტიკული ნერილებიც კი ავტორს სადა ენითა და სტილით აქვს დაწერილი. თუმცა ერთგან თავისი ადრინდელი თარგმანის შესახებ ლავრენტი არდაზიანი წერდა, რომ იგი შესრულებულია „საღმრთო წიგნურისა და საეროისა“ ენითა (45, 221). დავით გამეზარდაშვილიც მიუთითებს, რომ „პროსოდია“ იმდროინდელია, როცა ლავრენტი არდაზიანის ენა თავისუფალი არ იყო საეკლესიო ენის გავლენისაგან (29, 415).

გივი მიქაძე აღნიშნავს, რომ „პროსოდიის“ ლავრენტი არდაზიანისადმი კუთვნილება დადგენილ იქნა „ხელის მიხედვით“ ლიტერატურის მუზეუმის თანამშრომელთა მიერ (109, 221).

„პროსოდია“ 1847-1870 წლებში უნდა იყოს დაწერილი. ავტორის სიტყვით, ქართული ლექსწყობა მეტრულია: „არცა სილაბიკური, სტიხთ-

შერთვა, არცა თონიკური არ შესდგამს ქართულსა ენასა... ქართულ ენასა შესდგამს მეტრიკული ანუ რავდენობითი სტიხთ-შერთვა" (109, 91-92).

ნარკვევში გვხვდება სიტყვა „ეგზამეტრი“, ხშირადაა საუბარი გრძელ და მოკლე მარცვლებზე: „ერთი და იგივე მარცვალი გამოიღების გრძლათაცა და მოკლეთაცა“ (109, 91).

ამის პარალელურად ნარკვევში ვკითხულობთ: „ყოველსა ლექსსა აქვს თვისი მახვილი“. ლაპარაკია ქართულ ლექსზე, მოტანილია ცალკეული ორ, ოთხ და ხუთმარცვლიანი სიტყვები მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების ჩვენებით. აღსანიშნავია, რომ ზოგჯერ ქართული სიტყვების გვერდით რუსული სიტყვებიცაა მოტანილი თავიანთი სქემებით: человек, ბულბული (109, 81, 90).

ეს გარემოება მიგვანიშნებს, რომ ავტორს ქართული ლექსწყობა მეტრულადაც მიაჩნია და სილაბურ-ტონურადაც.

სილაბურ ლექსწყობაზე აშკარად უარყოფითი აზრისაა: „იგი არს ფრიად გლახია“. ქართულ ლექსს იმიტომაც არ ახასიათებს სილაბურობაო, რომ „ქართულსა ენასა აქვს ფრიად სასიამოვნო გარმონია“ (109, 91). ეს მცდარი აზრი სილაბური ლექსწყობის მიმართ იმ დროს საერთოდ იყო გაბატონებული.

ქართული ლექსწყობის მეტრულად გამოცხადება აშკარა შეცდომაა, ხოლო სილაბურტონურობა რუსული პოეტიკის გავლენაა, რასაც რუსული სიტყვებისა და მისი მეტრული სქემების მოტანაც ადასტურებს.

სილაბურობისადმი უარყოფითი დამოკიდებულებისა და მახვილებზე აქცენტის გადატანის გამო ლავრენტი არდაზიანი სილაბურტონურობის დამცველია.

გ) ნიკოლოზ გულაკი

კრებულში „Сборник материалов для описания местности и племен Кавказа“ (1884) შესულია თბილისის გიმნაზიის მასწავლებლის ნიკოლოზ გულაკის მიერ იმავე წელს თბილისში წარმოთქმული სიტყვა „ვეფხისტყაოსანზე“, რომელიც შემდეგ ცალკე წიგნად დაიბეჭდა.

სიტყვაში გარკვეული ადგილი აქვს დათმობილი ლექსწყობის განხილვას.

კერძოდ, ნათქვამია: „ჩვეულებრივ ამბობენ, რომ რუსთველის ლექსის ზომა სილაბურიაო, მაგრამ მე მგონია, რომ ეს მართალი არ არის. ქართული ენა, ყველა ახალი ევროპული ენის მსგავსად, ემყარება არა იმდენად ბგერათა სიგრძე-სიმოკლეს, რამდენადაც მახვილს. რუსთველის ტაეპი ცეზურით იყოფა ორ თანაბარ ნახევრად. თითოეული ტაეპი, ბერძნული ჰეგზამეტრის მსგავსად, ექვსტერფიანია ექვსი მახვილითურთ.

... საერთოდ, თუ რუსთველის ლექსებს ხმამაღლა წავიკითხავთ ცეზურისა და მახვილის დაცვით, მაშინ ისინი საუცხოონი, ჰარმონიულნი არიან და ჰომეროსისა და ვირგილიუსის ლექსებს არ ჩამოუვარდებიან (ზემოთ დასახელებული კრებული, გვ. 136-137).

ნიკოლოზ გულაკის ეს ნარკვევი განიხილა აკაკი განერელიამ და მიუთითა ცალკეულ შეცდომებზე, რაც, ძირითადად, მდგომარეობს ტერფების არასწორ შერჩევასა და თანმიმდევრობაზე. შეფარდება 3/3/2 პოემისათვის, მართლაც, მიზანშეუნონელია. არ არის მართებული, აგრეთვე, „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრის შედარება ჰეგზამეტრთან.

მაგრამ საერთოდ აკაკი განერელია დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ნიკოლოზ გულაკის შეხედულებებს.

ნიკოლოზ გულაკს ეტყობა ევგენი ბოლხოვიტინოვის გავლენა როგორც საერთოდ ქართული ლექსის ბუნების განსაზღვრაში, ისე კერძოდ „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრზე მითითებაში. იმასაც დაბალი შაირის სქემა მოაქვს და მთელ პოემას გულისხმობს. ტაეპთა ექვსტერფიანობა და ექვსმახვილიანობა, სილაბურტონურობის პოზიციიდანაც, მხოლოდ დაბალ შაირზე შეიძლება გავრცელდეს.

ნიკოლოზ გულაკის მიხედვით ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლე სილაბურობასთან იყოს დაკავშირებული.

ნიკოლოზ გულაკი ქართული ლექსის სილაბურტონურობას უჭერს მხარს.

დ) კოტე დოდაშვილი

კოტე დოდაშვილი ახალ ეტაპს ქმნის ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორიაში. ფაქტობრივად, მის სახელთან არის დაკავშირებული ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორიის ჩამოყალიბება-განმტკიცება.

XX საუკუნემდე ასე ფართოდ არავის განუხილავს ჩვენი ლექსნყობა. დავეთანხმებით თუ არ დავეთანხმებით ავტორის მოსაზრებებს, მისი ღვაწლის გაუთვალისწინებლობა შეუძლებელია.

კოტე (კონსტანტინე) დოდაშვილი სოლომონ დოდაშვილის შვილიშვილი იყო. ბავშვობა სოფელ მალაროში გაატარა. დიდხანს ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა მოსკოვში. წერდა „მაგარსკის“ ფსევდონიმით. იყო მოსკოვის არქეოლოგიური საზოგადოების წევრი. გარდაიცვალა თბილისში 1919 წელს.

XIX საუკუნის 80-90-იანი წლების ჟურნალ-გაზეთებში: „ივერია“, „მომბე“, „კვალი“ კოტე დოდაშვილი ბეჭდავდა გამოკვლევებს ქართული ზმნის, სახელებისა და თანდებულების შესახებ. 1910 წელს გამოქვეყნდა მისი ნაშრომი „К иверской фонетике“ (6, 33).

1890 წელს გაზ. „ივერიაში“ დაიბეჭდა კოტე დოდაშვილის გამოკვლევა „ქართული ლექსნყობა“.

გამოკვლევის პირველი ნაწილი ეძღვნება ავტორის საუბარს ერთ იმდროინდელ ქართველ პოეტთან. საუბრის თემა – „რას უნდა მიექცეს უმთავრესი ყურადღება, როდესაც გვინდა შევიტყოთ წყობილება ლექსისა“.

მეორე ნაწილში განხილული და შეფასებულია ევგენი ბოლხოვიტინოვის ნარკვევი ქართულ ლექსნყობაზე.

მესამე ნაწილი პასუხს იძლევა კითხვაზე – „რა და რა წყობილებით სწერდნენ ჩვენი ძველი პოეტები“.

მეოთხე ნაწილი ლექსის ფორმისა და შინაარსის ურთიერთშესატყვისობის პრობლემას ეძღვნება.

„ქართული პოეტიკის ქრესტომათიაში“ კოტე დოდაშვილის გამოკვლევა დაბეჭდილია იმ დაყოფით, როგორც ეს „ივერიის“ ოთხ ნომერში იყო, რაც არ შეესაბამება გამოკვლევის შინაარსს (151, 78-91).

კოტე დოდაშვილმა ეჭვმიუტანლად დაამტკიცა, რომ ქართულ ლექსში „უაზრობას ნარმოადგენს ცარიელი მარცვლების თვლა“.

თანამოსაუბრესთან დიალოგის დროს მას მოაქვს 14-მარცვლიანი ლექსის სამი სხვადასხვა ფორმის ნიმუში, რასაც ერთმანეთისაგან განასხვავებს ტერფთა ხასიათი. დავით გურამიშვილი: „გულმა მითხრა, ადეო! რალათ მაიცადეო“ (მეორე პეონი+დაქტილი+მეორე პეონი+დაქტილი), გიორგი ერისთავი: „ჰოე, მშვენიერო, რად მიფრინავ

უცხოთა მხარეს" (პირიქო-დაქტილი+მეორე პეონი), რაფიელ ერისთავი: „რა ვარსკვლავი რა ვარსკვლავზედ ჩვენ დაგვებადაო" (მეორე პეონი+მეორე პეონი+მეორე პეონი+ქორე).

ქართულ ლექსწყობაში კოტე დოდაშვილი ოთხ ტერფს ხედავს: ქორე, დაქტილი, მეორე პეონი, პირიქო-დაქტილი. მაგრამ ქართული ლექსწყობის ტერფებს იგი განასხვავებს ბერძნულ-რომაული და, იგულისხმება, რუსული ლექსის ტერფებისაგან: „უფრო სწორი იქნება, რომ ჩვენ იმ სტოპებს, რომლებიც შეჰფერის ჩვენს ლექსწყობას, ვუნოდოთ ხორეისებური, დაქტილისებური, პირიქო-დაქტილისებური და მეორე პეონისებური" (109, 107).

ამრიგად, კოტე დოდაშვილი ყურადღებას ამახვილებს ძლიერ მახვილებზე (სიტყვათმახვილებსა და მეტრულ მახვილებზე, რომლებიც, მისი აზრით, ლექსში იგივეობენ), ნახულობს სალექსო ტერფებს და ქართული ლექსწყობა სილაბურ-ტონურად მიაჩნია.

„ქართული ლექსწყობის" ავტორმა საგანგებოდ განიხილა ევგენი ბოლხოვიტინოვის მცირე ნარკვევი. იგი იზიარებს ბოლხოვიტინოვის შეხედულებას ქართულ ლექსწყობაში მახვილებისა და ტერფების არსებობის შესახებ, მაგრამ ნარკვევის მიმართ კრიტიკულ დამოკიდებულებას იჩენს. კერძოდ, მიუთითებს, რომ ბოლხოვიტინოვი ცდება, თითქოს, ბერძნებსა და რომაელებს ტონური ლექსწყობა ჰქონდეთ და არა მეტრული, თითქოს, ქართულ ლექსწყობას ბერძნული პოეზიის ყველა ტერფი ენათესავებოდეს. ამასთან ერთად, ბოლხოვიტინოვი ერთმანეთისაგან ვერ არჩევს მრჩობლედსა და შაირს, რეულსა და შაირს; უმართებულოდ ჰგონია „თამარიანის" სტროფის („თამარ წყნარი, შესაწყნარი") მეტრული სქემა მესამე პეონი და არა მეორე პეონი; არასწორად აქვს ფიქსირებული იამბიკოს მეტრიც.

მიუხედავად ცალკეული შენიშვნებისა, კოტე დოდაშვილს მოსწონს ევგენი ბოლხოვიტინოვის ნარკვევი. მიუთითებს „ამ შესანიშნავი კაცის" დიდ ღვაწლზე, მის „დაკვირვებასა და იშვიათ სმენაზე".

ამ სიმპათიის მიზეზი ისაა, რომ ბოლხოვიტინოვმა პირველმა მიუთითა ქართული ლექსის ტერფოვანებაზე, რაც შემდეგ, სწორედ კოტე დოდაშვილმა გააღრმავა და განავითარა.

„ქართული ლექსწყობა" ფარული პოლემიკაა „ფუჭი მარცვლების მთვლელი" ქართველი სილაბისტების წინააღმდეგ.

მართებულია ავტორის აზრი, რომ ქართული ლექსის არაერთი

მეტრი რამდენიმე საზომის შემცველია, მაგრამ ამის ახსნა ტერფების მოშველიების გარეშე, ცეზურის მეშვეობით, ცეზურათა სხვადასხვაობით უნდა მოხდეს: გურამიშვილის ციტირებულ სტრიქონს ცეზურა შუაში აქვს (4/3/4/3), გიორგი ერისთავის სტრიქონში ორი ცეზურაა (5/4/5), ხოლო რაფიელ ერისთავის სტრიქონს ცეზურა ორ არათანაბარ ნაწილად ყოფს (4/4/4/2).

კოტე დოდაშვილი ვერ ითვალისწინებს ცეზურის დიდ როლს ქართულ ლექსნაწარმოში. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ მან, ისე როგორც მისმა წინამორბედებმა, რუსული ლექსნაწარმოების დამახასიათებელი ტერფოვანება მექანიკურად მიუყენეს ქართულ ლექსს.

მაგრამ ქართული ლექსის სილაბურტონურობის დამცველთაგან განსხვავებით, კოტე დოდაშვილს რამდენადმე ეჭვი შეაქვს მის ტერფოვანებაში და, აქედან გამომდინარე, სილაბურტონურობაში. ამის დასტურია ტერფების მონათვლა არა ქორეებად, დაქტილებად და ასე შემდეგ, არამედ, ქორესებურად, დაქტილისებურად და სხვ.

კოტე დოდაშვილისაგან დამოუკიდებლად, ორმოცდაათი წლის შემდეგ მსგავს დასკვნამდე მივიდა გრიგოლ რობაქიძე (იხ. „გრიგოლ რობაქიძე“).

კოტე დოდაშვილი ქართული ლექსნაწარმოების სილაბურტონურობის პოზიციებზე დგას.

2) მელიტონ კელენჯერიძე

ქუთაისის რეალური სასწავლებლის პედაგოგმა მელიტონ კელენჯერიძემ 1899 წელს გამოსცა სახელმძღვანელო „სიტყვიერების თეორია“, რომელიც შემდეგ კიდევ ორჯერ დაიბეჭდა – 1908 და 1919 წლებში. მომდევნო გამოცემებში ავტორმა გარკვეული ცვლილებები შეიტანა.

თავისი სახელმძღვანელოს გამოცემამდე მელიტონ კელენჯერიძემ დაბეჭდა რეცენზია კირიონისა და გრიგოლ ყიფშიძის ამავე ხასიათის სახელმძღვანელოზე – „სიტყვიერების თეორია“.

მელიტონ კელენჯერიძე საგანგებოდ მსჯელობს ლექსნაწარმოების საკითხებზე. კერძოდ, ქართულ ლექსნაწარმოზე; თავისი სახელმძღვანელოს ერთ ნაწილს „ლექსნაწარმო ანუ ნაწარმოის სიტყვიერება“ უწოდა.

ჯერ ავტორს დახასიათებული აქვს მეტრული, სილაბური და ტონური ლექსწყობები. შემდეგ საუბარია მახვილზე, სტროფზე, ტერფზე (მომდევნო გამოცემებში ტერფი შეცვლილია მუხლით), რითმაზე, ცეზურაზე და ქართული ლექსის ცალკეულ სახეობებზე (ჩახრუხაული, ძაგნაკორული, შაირი, მრჩობლენი, წყობილი, ფისტიკაური, იამბიკო, რეული და სხვ.). ბოლოს ენასთან მიმართებაში განხილულია ქართული ლექსწყობა.

ავტორის აზრით, როგორც ქართული ენა არ ჰგავს არც ერთ სხვა ენას, ასევე თავისებურია ქართული ლექსწყობაც. „ერთი მხრით იგი მეტრულია, მეორეთი – ტონური, მესამეთი – სილაბური. განსაკუთრებით კი არც ერთია, არც მეორე და არც მესამე, წინააღმდეგ იმ ავტორებისა, რომელნიც ამბობენ, რომ ვითომ ქართული ლექსწყობა სილაბური უნდა იყოს. მაგრამ, ჩვენი აზრით, ვინც რუსთაველის, აკაკის, ი.ჭავჭავაძის, ნ.ბარათაშვილის და რ. ერისთავის ლექსებში აღიარებს სიცოცხლეს მოკლებულს, მშრალს, უმსგავსო სილაბიურს, უძრავს, კაბინეტურს, ნაძალადევ ლექსწყობას, იგი იქნება შემცდარი აზრის ამ ლექსწყობის კანონებზე“ (ციტატა მოტანილია სახელმძღვანელოს პირველი გამოცემიდან).

ეს მცდარი თვალსაზრისი სილაბურ ლექსწყობაზე, რომელიც იმ დროს იყო გავრცელებული, ისევე როგორც კირიონისა და გრიგოლ ყიფშიძის შეხედულების კრიტიკა, აღარ გვხვდება სახელმძღვანელოს მესამე გამოცემაში.

„ქართული პოეტიკის ქრესტომათიაში“ გივი მიქაძემ შეიტანა აგრეთვე ერთი ნაწილი მელიტონ კელენჯერიძის „ქრესტომათიიდან“ სათაურით „ქართული ლექსწყობის სიადვილე და ღირსება“, რომელშიაც ნათქვამია, რომ ჩვენს ენას ბევრი სხვადასხვა მეტრი აქვს, თითქმის ყველა ის ზომა, რაც მსოფლიოს ცნობილ ენებს ახასიათებს.

ნაწილობრივ შეიძლება დავეთანხმოთ მელიტონ კელენჯერიძეს, რომ ქართული ლექსი სუფთა სახით არ ზის არც ერთი სალექსო სისტემის ფარგლებში, მაგრამ ყველაზე მეტი სიახლოვე რომ სილაბურ სისტემასთან აქვს, სადავო არ არის.

ქართული ლექსწყობის სილაბურობის უარყოფის მიუხედავად, სახელმძღვანელოში სილაბურობის ნიშნებსაც ვპოულობთ. მაგალითად, წერია: „სხვადასხვა ტექნიკურს წყობას ლექსისას მარცვლებისა რიცხვის თანასწორობით“, ანდა მახვილის „ცალ-ცალკე, ასე ვთქვათ,

შემთხვევით, გაკვრით ხმარება". სილაბურობის სასარგებლოდ მეტყველებს, აგრეთვე, ავტორის აზრი ცეზურაზე (იხ. „ცეზურა“).

მაგრამ გაცილებით უფრო ხშირად ავტორი სილაბურტონურობის დამცველად გვევლინება. სახელმძღვანელოში ვკითხულობთ: „მოსხერხებულად გვხვდება მუხლის (იგულისხმება ტერფის, აკ. ხ.) ხმარება ახალი საუკეთესო მწერლების ნაწერებში. უმეტეს ნაწილს შემუშავებული აქვს ლექსი დაქტილიან-ხორეიანი, იამბი, ანაპესტი, ამფიბრახი... აი, მაგალითები ხორეისა (-U) და დაქტილისა(-UU)". მოტანილია რუსთველის, რაფიელ ერისთავის, მამია გურიელის ცალკეული სტრიქონები (67, 29-30).

თუ დავუმატებთ, რომ ავტორი კატეგორიულად ილაშქრებს სილაბური თეორიის დამცველთა წინააღმდეგ და იმონებს სილაბურტონურობის მომხრეთა (ეგგენი ბოლხოვიტინოვისა და კოტე დოდაშვილის) ნარკვევებს, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მელიტონ კელენჯერიძე ქართული ლექსწყობის სილაბურტონურობის დამცველთა რიგებში დგას.

3) შიო დავითაშვილი

ნერილში „Грузинское стихосложение“ შიო დავითაშვილი იზიარებს „ქართული წყობილსიტყვაობის“ ავტორის სერგი გორგაძის თვალსაზრისს ჩვენი ლექსწყობის ბუნების შესახებ. ამ ნაშრომს იგი საუკეთესოდ მიიჩნევს, მაგრამ შენიშნავს: „ქართული სიტყვები, ნუ გავვოცდებით, რომ სრულიადაც არ იცნობენ მახვილს და სავსებით ნორმალურია, რომ კეთილხმოვანად მაშინ ჟღერენ, როცა ყველა მარცვლები ერთი ტონით წარმოითქმება. მახვილის ხმარება სიტყვაში, ამაღლება ან დადაბლება რომელიმე მარცვლისა მრავალმარცვლიან სიტყვაში რამდენადმე არღვევს კეთილხმოვანებას“ (46, 12, 78).

აზრი ქართულში სიტყვიერი მახვილის უქონლობის შესახებ თანხვედება მოსე ჯანაშვილის შეხედულებას – „დასაკვეთის თანაბრობა უფრო ეპრიანება ქართულ ენასო“ (იხ. „მოსე ჯანაშვილი“).

მაგრამ შიო დავითაშვილი გრიგოლ ყიფშიძესთან პოლემიკის დროს აღნიშნავს: გრამატიკული მახვილის უქონლობა არ ნიშნავს, თითქოს ქართულ ლექსს მახვილი არ ჰქონდეს. მახვილი ლექსში აუცილებელია

და „იქ დაისმის, სადაც თვით ლექსის მოყვანილობა მოითხოვს და არა სიტყვების ბუნება“ („სახალხო გაზეთი“, 1912, 648).

„ქართული მახვილი მოძრავია, – ვკითხულობთ ნერილში – იგი შეიძლება ნებისმიერ ადგილას დავსვათ სიტყვაში, ლექსის კონსტრუქციისა და რიტმის გათვალისწინებით“.

აქედან გამომდინარე, „ქართულ ენას შეეფერება ლექსწყობის ყველა სახეობა, რომლებიც კი ცნობილია ძველი და ახალი დროის ხალხთა ლიტერატურაში“, „მაშასადამე, ჰეგზამეტრიცა“. „ვეფხისტყაოსნს“ სხვადასხვაგვარად კითხულობენ, ხან იამბით, ხან – ქორეთი“.

ამრიგად, შიო დავითაშვილი სიტყვათმახვილს უარყოფს და არა ლექსის მახვილს. ეკამათება სილაბურობის თეორიის დამცველს გრიგოლ ყიფშიძეს, ემხრობა სერგი გორგაძის სილაბურტონურობის თეორიას.

მაშასადამე, შიო დავითაშვილი ქართული ლექსწყობის სილაბურტონურობის მომხრეთა რიცხვს მიეკუთვნება.

ზ) იოსებ ყიფშიძე

იოსებ ყიფშიძის „მეგრული (ივერიული) ენის გრამატიკაში“ (1914წ.) ცალკე თავია „ლექსწყობის“ სახელწოდებით, რომელშიაც ვკითხულობთ: „ქართული ლექსწყობა ტონურ-სილაბურია, ე.ი. დაფუძნებულია როგორც მახვილის გარკვეულ განლაგებაზე, ისე მარცვლების რაოდენობაზე ტაქტებში“. აქ ქართულ ლექსწყობაში მეგრულიცაა ნაგულისხმევი.

მახვილის შესახებ ნათქვამია: „მეგრულში, ისევე როგორც ქართულში, ორმარცვლიან სიტყვებში მახვილი მხოლოდ მეორეზე ზის და მესამეზე – სამ და მრავალმარცვლიანებში“ (114, 146-150).

მარცვალთა თანაბრობა სტრიქონებში ხშირად დაცული არაა. დამატებაში ავტორი ურთავს: მეგრულ ენაში სიტყვის ბოლოს საერთოდ მახვილი არ არის. არც სტრიქონებში მარცვალთა თანაბრობა გვაქვს. მეგრულ ლექსს ახასიათებს ორ და სამმარცვლიანი ტერფები. ორმარცვლიანები – 8 და 16-მარცვლიან საზომებში, ხოლო სამმარცვლიანები – 5 და 10-მარცვლიანებში.

ლექსები გრძელსაზომიანია. მართალია, საზომების უმრავლესობა რვა მარცვლიანია, მაგრამ გვხვდება 20-მარცვლიანიც კი.

მეგრული ლექსი ხშირად რითმიანია, ხშირად – მონორითმიანია.

ტერმინი „ტონურ-სილაბური“, რასაც იოსებ ყიფშიძე მეგრული ლექსის დახასიათების დროს იყენებს, გორგაძისეულია და აქედან უნდა გადასულიყო იოსებ ყიფშიძის ნიგნში. როგორც ადრე ვთქვე, მეგრული ლექსის შესახებ არსებობს განსხვავებული აზრი. იგი სილაბურად არის მიჩნეული (იხ. „ტოგო გუდავა“).

ამრიგად, იოსებ ყიფშიძე ქართული ლექსწყობის სილაბურ-ტონურობის პოზიციასზე დგას.

თ) სერგი გორგაძე

სერგი გორგაძის აზრი ქართული ლექსის ბუნებაზე პირველად 1909 წელს გაიცნო საზოგადოებამ, როცა ავტორმა თავისი „ქართული ნყობილსიტყვაობა“ მოხსენების სახით წაიკითხა. ნაშრომი დაიბეჭდა 1912 წელს კრებულში „გრდემლი“.

„ქართული ნყობილსიტყვაობა“ ჩვენს სინამდვილეში ლექსწყობის სილაბურ-ტონური თეორიის დაფუძნების მნიშვნელოვანი ცდაა და უშუალოდ ეხმიანება კოტე დოდაშვილის „ქართულ ლექსწყობას“.

ეს აზრი შემდეგ ავტორმა გაიმეორა ნარკვევში „ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის ფორმა“: „ქართულისა და მის მონათესავე ენათა ნყობილსიტყვაობა ტონურ-სილაბურია, ე.ი. დამყარებულია როგორც მახვილზე, ისე მარცვალთა რაოდენობაზე ყოველ სტრიქონში“ და ბარათაშვილის ლექსიც „ჩვეულებრივი ტონურ-სილაბური ლექსია ყველა მისი ღირსებითა და ნაკლოვანებით“.

დებულება ქართული ლექსის სილაბურტონურობისა (უფრო ზუსტად: ტონურსილაბურობისა) სერგი გორგაძემ უფრო განავრცო და გააღრმავა ნიგნში „ქართული ლექსი“, რომელიც ავტორის სიკვდილის შემდეგ გამოქვეყნდა, 1930 წელს.

სრულიად მართებულად ლექსის ბუნების განხილვა სიტყვათ-მახვილის ხასიათის გარკვევით იწყება; სალექსო მახვილი სიტყვიერ მახვილთანაა დაკავშირებული.

ავტორი წინასწარ მიუთითებს, რომ მხედველობაში აქვს სალიტერატურო ქართული, „ნამდვილ-ქართული კილო გამოთქმისა და არა

უცხო ენათა გავლენით კილოქცეული ან პროვინციალური ჩიქორთული ქართული".

ქართულ ენაში მახვილის არსებობის საილუსტრაციოდ ავტორი სიტყვა „მამულის“ სამ სხვადასხვა ნაკითხვას გვთავაზობს (იხ. „მახვილი და მარცვალი“).

მისი აზრით, ქართული მახვილი დაქტილური ბუნებისაა. ორზე მეტმარცვლიან სიტყვებს ბოლოდან მესამე მარცვალზე მოუდის და იმთავითვე მოსდგამდა ქართულ ენას (35, 40).

ოთხზე მეტმარცვლიან სიტყვებს ორი „სავალდებულო მახვილი“ აქვს: ბოლოდან მესამე მარცვალზე და თავში. ოთხმარცვლიან სიტყვებში შესაძლებელია სამი სხვადასხვაგვარი მახვილის არსებობა: ბოლოდან მესამე მარცვალზე (მარგალიტი), ბოლოდან მეოთხე მარცვალზე, როცა სიტყვის საწყისი ხმოვნები თანხმოვნით არ ითიშება (საიდუმლო) და ბოლოდან მეორე და მეოთხე მარცვლებზე კომპოზიტებში: ზეწით-ზეწით, ნელა-ნელა.

გარდა სიტყვათმახვილისა, არსებობს სინტაქსური ჯგუფის მახვილი, რაც გულისხმობს რამდენიმე სიტყვის გაერთიანებას ერთი ან ორი მახვილით (ნუ + იცინი, ნუ + მაცინებ). ტერმინი „სინტაქსური ჯგუფი“ შემდეგ სერგი გორგაძემ შეცვალა ნიკო მარისეული ტერმინით – „სამახვილო კომპლექსი“.

ქართული სიტყვათმახვილი მოძრავია და სიტყვაში მარცვალთა რაოდენობის ზრდასთან ერთად ამოძრავდება (იხ. „მარცვალი და მახვილი“).

სერგი გორგაძის ეს დებულება მცდარია: ქართული მახვილი ფიქსირებულია.

ავტორის აზრით, სიტყვები და სამახვილო კომპლექსები, ცალკეული გამონაკლისების გარდა, ლექსში ბუნებრივი აქცენტუაციით შედიან. სიტყვათმახვილი მეტრულ მახვილს ემთხვევა (ეს ენიინააღმდეგება სილაბურტონურობის თეორიას. ა.კ.ხ.) და შესაბამისად იქმნება ტერფები: ქორე, დაქტილი, მეორე პეონი და პირველი პეონი.

როცა რიტმული ერთეულები რამდენიმე სიტყვიანია, მაშინ ტერფების რაოდენობა იზრდება იმისდა მიხედვით, თუ რიტმულ ერთეულებში თავმოყრილი სიტყვები სინტაქსურად როგორ უკავშირდებიან ერთმანეთს. სერგი გორგაძე შესაძლებლად მიიჩნევს ქართულ ლექსში ბერძნული ნომენკლატურის თითქმის, ყველა ტერფის არსებობას

(იამბი, სპონდე, ამფიბრაქი, ანაპესტი და სხვ.), რამაც „ქართულ ლექსზე“ დაწერილ რეცენზიაში აკაკი განერელიას კრიტიკა გამოიწვია.

სინტაქსურ ერთეულებში სინტაქსურად დაუკავშირებელი სიტყვების გამახვილებით სერგი გორგაძე რეალური რიტმის აღიარებამდე მიდის. სინტაქსურად ცალკე მდგომი სიტყვები მახვილებით იტვირთება: „ცა, ცა სტირის“ (სპონდე და ქორე), „და, ჰა, მუზავ“ (იამბი და ქორე), „ბუღბული ვარდს მამინ დაჰყეფს“ (ქორ-იამბი და დიქორე).

იმის მიუხედავად, რომ ავტორი საგანგებოდ მიუთითებს: ლექს-წყობისათვის მნიშვნელობა არა აქვს ლოგიკურ მახვილსო (35, 14), აქ იგი სწორედ ლოგიკური მახვილებით ოპერირებს.

რუსულ მეტრიკაში რეალური რიტმის საკითხი ანდრეი ბელიმ დასვა („სიმბოლიზმი“), რამაც აკაკი განერელიას შენიშვნა გამოიწვია (28). ამასვე უთვლის იგი შეცდომად სერგი გორგაძეს (25, 91).

ვფიქრობ, სერგი გორგაძე თავისი თეორიის პირველ ნაწილში ცდებოდა, როცა ქართულ ლექსწყობას საერთოდ ტერფოვანად მიიჩნევდა, ხოლო რეალური რიტმის ძიებისას იგი ჭეშმარიტების გზას ადგა.

ავტორი გვთავაზობს მუხლედების თეორიას (რაც მამუკა ბარათაშვილიდან მოდის), მაგრამ მუხლები ტერფების ნაერთად მიაჩნია. განხილულია ქორეული, დაქტილური და ლოგაედური მუხლები. მუხლების განხილვას მოსდევს ტაეპების ანალიზი.

ტაეპები შეიძლება იყოს ერთმუხლიანი (მონომეტრი), ორმუხლიანი (დიმეტრი), სამმუხლიანი (ტრიმეტრი) და ოთხმუხლიანი (ტეტრამეტრი).

როცა ტაეპი ვერ ავსებს მონომეტრებს, დიმეტრებს, ტრიმეტრებსა და ტეტრამეტრებს, სახელდებულია კატალექტიკად (შეკვეცილად). შეკვეცა ხდება ერთი მარცვლით, ორი მარცვლით და სამი მარცვლითაც კი. მაგალითად, „საიდუმლო ბარათი“ მარცვალკვეცილი ქორეული დიმეტრია. დიმეტრის მეორე ნეერი „ბარათი“ ერთი მარცვლითაა შეკვეცილი. „ალმართ-ალმართ მივიდიოდი მე ნელა“ მარცვალკვეცილი ქორეული ტრიმეტრია. „ნეტავ ახლა აქა მყავდე, ხახე“ – ორმარცვალკვეცილი (ტერფნაკლი) ქორეული ტრიმეტრი და ა.შ.

კატალექტიკის მეთოდი საერთოდ მცდარად მიაჩნია აკაკი განერელიას (25, 29).

ტერფებით სახელდებასთან ერთად სერგი გორგაძე მეტრულ სქემებს ციფრებითაც გამოხატავს. დაქტილი, ამფიბრაქი და ანაპესტი –

სამი ურთიერთგანსხვავებული სამმარცვლიანი ტერფი ციფრ 3-ით არის წარმოდგენილი, რაც ეწინააღმდეგება ტერფოვანების პრინციპს.

ავტორი არ ემხრობა ტერმინოლოგიას – „მაღალი შაირი“, „დაბალი შაირი“. „მაღალი შაირის“ ნაცვლად გვთავაზობს ტერმინს „ქორეული შაირი“, „დაბალი შაირის“ ნაცვლად – „ლოგაედურ შაირს“, რაც ტერფოვანების თეორიის უკიდურესი გამოვლინებაა.

მუხლში რიტმის ყოველ რხევას „ქართული ლექსის“ ავტორი სათანადო კვალიფიკაციას აძლევს. ლოგაედურ მუხლებში ურთიერთგანსხვავებულია: დაქტილ-ქორე და ქორე-დაქტილი. პირველი ადონისურია, მეორე – ანტიადონისური. „განსხვავება იმდენად დიდია, რომ როცა კითხულობთ, ან ისმენთ, ასე გგონიათ – ორი სხვადასხვა მეტრის ტაეპთან გქონდესთ საქმე“ (3/5, 5/2-5/3, 6/5-6/6).

თუ სტრიქონის კადენცია (და რითმა) ერთ შემთხვევაში ორმარცვლიანია (ქორეული) და მეორე შემთხვევაში – სამმარცვლიანი (დაქტილური), სხვაობა მართლაც რომ დიდია.

ამ დროს ახალი საზომები იქმნება (იხ. „მეტრული რეპერტუარი“).

ქართული ლექსის ტერფოვანების დამცველი და რეალური რიტმის მიმდევარი ხშირად კამათობს თავის თავთან. მამუკა ბარათაშვილის „გძლედი შაირი სამკვეთის“ ანალიზის დროს მიუთითებს, რომ იგი არის „სრული ქორეული ჰეგზამეტრი (ექვსმუხლელი)“, მაგრამ იქვე წერს: „სისწორით რომ ითქვას, საკუთრივ ტაეპად ველარც კი ჩაითვლება“, იგი ორი სტრიქონია.

მართლაც, „გძლედი შაირი სამკვეთი“, რომლის მეტრი, როგორც ვთქვი, 24-მარცვლედია, სინამდვილეში ჰეტეროსილაბურ საზომს წარმოადგენს – 16-მარცვლელი რვამარცვლედთან.

ასევე, „დაქტილური ოქტომეტრის“ ნიმუშად მოტანილი გალაკტიონის სტრიქონის („მთელი ღრიანცელი ყველა პოეტების, დაუსრულებელი, როცა კამათია“) შესახებ ნათქვამია: „იგი შეიძლება არც კი ჩაგვეთვალა განსაკუთრებულ მეტრად, არამედ იმავე სრული დაქტილური ტეტრამეტრის თავისებურ გრაფიკულ სახედ“ (35, 34).

აქაც გალაკტიონის სტრიქონი ორი 12-მარცვლიანი სტრიქონის ნაერთს წარმოადგენს.

სერგი გორგაძის ზემოთ მოტანილ ციტატაში ყურადღებას იქცევს სიტყვა „გრაფიკული“. ლექსის გრაფიკაზე (რა სახითაა იგი დაწერილი თუ დაბეჭდილი) ავტორი საგანგებოდ მსჯელობს და ხაზ-

გასმით მიუთითებს, რომ ერთმანეთში არ უნდა ავეურიოთ გრაფიკა და მეტრიკა. შესაძლებელია, ლექსი გრაფიკულად სხვა მეტრის კუთვნილება იყოს (როგორც ამ შემთხვევაში მამუკა ბარათაშვილისა და გალაკტიონის ლექსები), მისი ნამდვილი მეტრი კი სხვას წარმოადგენს. ეს საყურადღებო დაკვირვებაა.

ჰეტეროსილაბურ საზომზე მინიშნება „ქართულ წყობილსიტყვაობაშიც“ გვაქვს: „პირველი ტაეპი რომ მესამეს უდრის (შემადგენლობით, ე.ი. მუხლთა გვარებით და მათის კომბინაციით), მეორე – მეოთხეს ეთანხმება და ასე თანმიყოლებით: კენტი ტაეპები – კენტებს და ლუნი – ლუნებს“.

„ქართულ ლექსში“ ერთი უმართებულო ტენდენცია იჩენს თავს: ერთი და იგივე ლექსი ხან ერთ საზომს მიენერება, ხან კი – მეორეს. მაგალითად, გალაკტიონის „გაფრინდა ბავშვობის დღეები“ 43-ე გვერდზე „დაქტილური ტრიმეტრია“ (3/3/3), ხოლო 45-ე გვერდზე – „დაქტილური ჰეგზამეტრი“ (3/3 3/3 3/3). მეორე შემთხვევაში ორი სტრიქონია გაერთიანებული.

სერგი გორგაძემ ლექსის ესა თუ ის ფორმა (მეტრი) ამა თუ იმ პოეტის სახელთან დააკავშირა: ბესიკური, გურამული.

ბესიკური საზომი ორ ვარიანტად წარმოადგინა. „მცირებესიკური“ (5/4/5) და „დიდბესიკური“ (5/5/5), რაც უმართებულოა (იხ. „ბესიკური“).

საერთოდ, სერგი გორგაძის დაკვირვებებში ბევრი რამ საგულისხმოა, მაგრამ ბევრიც არ არის გასაზიარებელი.

სილოვან ხუნდაძის კვალობაზე, „ქართული ლექსის“ ავტორსაც დიდ ცოდვად მიაჩნია შაირის სახეობათა ერთმანეთში შერევა.

ამ რიტმული მოვლენის მიმართ დიფერენცირებული მიდგომაა საჭირო. ზოგჯერ იგი, მართლაც, დეფექტია: მაგალითად, 2/4/ 2 დაბალი შაირით შესრულებულ (ილიას „ბაზალეთის ტბაში“), რაც სერგი გორგაძეს აქვს შენიშნული. მაგრამ იმავე „ბაზალეთის ტბაში“ დაბალი შაირის სტრიქონის („მარტო იგინი გრძნეულნი“) შერევა მაღალ შაირში, რაც „ქართული წყობილსიტყვაობის“ ავტორს ასევე ნაკლად მიაჩნია (36, 47), სავსებით ბუნებრივი და კანონზომიერი (იხ. „კატრენის მესამე ტაეპი“).

არც პროსოდიული ხმოვნების (ა, ო) ხმარებაა ყოველთვის მიზანშეუნონელი, რასაც, სერგი გორგაძის აზრით, „არავითარი გრამატიკული

გამართლება არ მოეპოვება" (35, 77). იგი ძალზე ხშირია ხალხურ ლექსში: „სიცივეს“ კაცი მოუკლავს, სანყალი აგერ გორავსა“ და ვაჟა-ფშაველას პოეზიაში: „გაჯავრდა ქეთელაური, ფერი დაიდვა მგლისაო“.

არსებითი და პოზიტიური, რაც სერგი გორგაძემ ქართულ მეტრიკაში შემოიტანა, ლექსის რიტმის რეალური აღქმა, მუხლებში მახვილების დასმა რეალური მონაცემების მიხედვით. თუ მისეულ მუხლებსა და „ტერფებს“ გავათავისუფლებთ ქორეებისა და დაქტილებისაგან და მათ ნაცვლად ციფრებს მივმართავთ (რისი წინააღმდეგი არც თავად არ იყო), მივიღებთ რეალური მეტყველების პროსოდიას, რაც ლექსწყობის სილაბური სისტემისთვისაა დამახასიათებელი.

წინააღმდეგობანი „ქართული ლექსის“ ავტორის შეხედულებებში იმის შედეგია, რომ მან, ერთი მხრივ, რუსული ლექსის მკვლევარებზე აიღო ორიენტაცია. აკაკი განერელია მიუთითებს, რომ სერგი გორგაძე ეთანხმება ვალერი ბრიუსოვის „იპოსტასის“ პრინციპს (25, 92), მეორე მხრივ კი ქართული პოეზიის შესანიშნავ მცოდნეს არ შეიძლებოდა, ანგარიში არ გაენია ლექსის რეალური ბუნებისათვის.

გარდა რეალური რიტმისა, ეს ნათლად გამოჩნდა რითმის განხილვის დროს. სილაბურ-ტონური თეორიის დამცველი ამ შემთხვევაში უგულვებელყოფს კლაუზულის არსებობას და ოთხ, ხუთ და მრავალმარცვლიანი რითმები: ბანაობდა-ქანაობდა, წყლისა ჩქერამა-ერთმანეთისა ცქერამა ქართულისთვის ბუნებრივად მიიჩნია (იხ. „რითმის კლასიფიკაცია“).

საერთოდ, სერგი გორგაძე წარმატებით იკვლევს ქართულ რითმას.

ქართული ლექსის მკვლევართა შორის სერგი გორგაძეს ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი უჭირავს. „ახალი ქართული მეტრიკის ისტორია სერგი გორგაძის „ქართული ნყობილსიტყვაობით იწყება“, წერს აკაკი განერელია. „ქართული ლექსი“ შეიძლება ჩაითვალოს, „ქართული ვერსიფიკაციის დასრულებულ კურსად“ (25, 84; 91). „ქართული ლექსის“ წინასიტყვაობაში ამ წიგნის რედაქტორი კორნელი კეკელიძე აღნიშნავდა: „შეიძლება ზოგი რამ მის დასკვნებში შემდეგი კვლევა-ძიებისათვის საცილობელი და საკამათო აღმოჩნდეს, მაგრამ ის კი უეჭველია, რომ ვერც ერთი მკვლევარი ქართული პოეტიკის დარგში უამნიგნოდ ფეხს ვერ ნადგამს“.

სერგი გორგაძის შესახებ დაინერა სპეციალური გამოკვლევა „სერგი გორგაძე და ქართული ვერსიფიკაციის საკითხები“. გამოკვლე-

ვის ავტორი თეიმურაზ დოიაშვილი ძირითადად სერგი გორგაძის მიერ რეალური რიტმის აღქმაზე ამახვილებს ყურადღებას (48, 26-38).

მართალია, „ქართულ ლექსში“ საცილობელი და საკამათო ბევრია და, რაც მთავარია, დასკვნა ქართული ლექსის სილაბურტონურობისა, მაგრამ ავტორის ცალკეულ დაკვირვებებს დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა.

ი) აკაკი განერელია

1928 წლიდან ქართული ლექსმცოდნეობის სფეროში მუშაობას იწყებს აკაკი განერელია. მასვე ეკუთვნის პირველი რეცენზია სერგი გორგაძის „ქართულ ლექსზე“ (1931 წ). 1938 წელს დაიბეჭდა აკაკი განერელიას წიგნი „ნარკვევები ქართული პოეტიკიდან“. ამის შემდეგ ავტორი ინტენსიურად იკვლევს მეტრიკის პრობლემებს და 1953 წელს აქვეყნებს მონოგრაფიას „ქართული კლასიკური ლექსი“, ხოლო 1974 წელს – სქელტანიან წიგნს „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი“.

რადგან ქართული ლექსის პრობლემები ყველაზე სრულად მის მონოგრაფიაშია წარმოდგენილი, ძირითადად მას შეეხები. იგი შედგება ორი ნაწილისაგან და შემდეგ თავებს აერთიანებს: შესავალი, ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის, მახვილი, რიტმი, რითმა, სტროფი და საზომები.

ასეთი ვრცელი, მრავლისმომცველი მონოგრაფია ქართულ ლექსზე მანამდე არ გვქონია.

დეტალურად ახასიათებს აკაკი განერელია ქართულ კლასიკურ ლექსს და ზოგად დასკვნებში წარმოგვიდგენს თავის აზრს საერთოდ ქართული ლექსის ბუნების თაობაზე. შეიძლება არ დაეთანხმო მის ძირითად დებულებას ქართული ლექსწყობის სილაბურტონურობის შესახებ, მაგრამ არ შეიძლება ანგარიში არ გაუნთო ავტორის მრავალრიცხოვან დაკვირვებას, პატივი არ სცე მეცნიერის გულმოდგინე შრომას და ფართო ერუდიციას, რასაც იგი ამჟღავნებს განსაკუთრებით ვერსიფიკაციის ზოგადთეორიული საკითხების განხილვისას.

ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორია, მკვლევართა შეხედულებანი ქართულ ლექსწყობაზე ასე ფართოდ და სისტემური სახით ადრე არავის შეუსწავლია.

ავტორი ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით მიმოიხილავს თითქმის ყველა ნაშრომს, რომლებიც ქართულ ლექსწყობას შეეხება – მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკით“ დაწყებული და ანდრეი ფედოროვის ნარკვევით დამთავრებული.

ყურადღება გამახვილებულია ჩვენი ლექსის ხასიათზე – თუ ლექსწყობის რომელ სისტემას მიეკუთვნება იგი.

აკაკი განერელიამ გააგრძელა და განავითარა ქართული ლექსის სილაბურტონურობის წარმომადგენელთა – ევგენი ბოლხოვიტინოვის, ნიკოლოზ გულაკის, კოტე დოდაშვილის და სერგი გორგაძის შეხედულებანი და ეს თეორია „ქართული კლასიკური ლექსის“ გამოქვეყნების შემდეგ დიდხანს ტონის მიმცემად ითვლებოდა.

უნდა შევნიშნოთ, რომ მკვლევართა შეხედულებების გადმოცემისას ავტორი ზოგჯერ ტენდენციურია. სილაბურტონურობის მომხრეებს მეტი სიმპათიით ეპყრობა, ხოლო სილაბურობის დამცველთა მიმართ მეტისმეტ სიმკაცრეს იჩენს, ზოგჯერ კი საერთოდ გვერდს უვლის. მაგალითად, ფართო ადგილი აქვს დათმობილი ევგენი ბოლხოვიტინოვის ნაკლებად ღირებულ აზრს ქართული ლექსის სილაბურტონურობის შესახებ (25, 50-54), ხოლო ნიკოლოზ გულაკის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ წარმოთქმული სიტყვა „ქართული ვერსიფიკაციის განვითარებაში ერთგვარი გარდატეხის დასაწყისადაა“ მიჩნეული (25, 78),

ხშირია სილაბისტების მიმართ უსამართლო დამოკიდებულების შემთხვევები.

ანდრეი ფედოროვი, რომელიც ქართულ ლექსს სილაბურად მიიჩნევს, წერდა: ქართულ ენაში უმახვილო ხმოვნები... რუსის სმენაში ნაკლებ გამოირჩევა დანარჩენი მახვილიანი ხმოვნებისაგან“ (იხ. „ანდრეი ფედოროვი“). ამ ციტატიდან აკაკი განერელიამ ამოიღო სიტყვები: „რუსის სმენაში“ და ასეთი დასკვნა გააკეთა: „მცდარია დებულება, თითქოს, ქართულ ენაში უმახვილო ხმოვნები... არ განსხვავდებიან მახვილიანი ხმოვნებისაგან“ (25, 132).

ნარკვევში, სადაც განხილულია ქართული ვერსიფიკაციის მთელი ისტორია, რასაც ავტორმა „სრული ექსკურსი“ უწოდა, გამოტოვებულია არქიმანდრიტ კირიონისა და გრიგოლ ყიფშიძის არგუმენტირებული თვალსაზრისი ქართული ლექსის სილაბურობის შესახებ: „90-იან და 900-იან წლებში ახალი და პრინციპული არაფერი თქმულა მეტრიკის

დარგში" (25, 84). კირიონის და გრიგოლ ყიფშიძის „სიტყვიერების თეორია“ კი 1898 წელს გამოქვეყნდა.

მეტისმეტად დაბალი აზრისაა „ჭაშნიკზე“, რაც კიდევ უფრო ნათლად გამოვლინდა მომდევნო პოლემიკურ წერილებში. ქართული ვერსიფიკაციის მეცნიერული კვლევის ისტორიას იგი „ჭაშნიკის“ გვერდის ავლით იწყებს.

აკაკი განერელია თანმიმდევრულია, როცა ცეზურაზე ყურადღებას არ ამახვილებს, რადგან იცის, რომ სილაბურ-ტონურ ლექსწყობაში ცეზურას ვერსიფიკაციული ღირებულება არა აქვს, მაგრამ არ უნდა გამოეტოვებინა ცალკეულ ავტორთა მიერ ცეზურის აქცენტირება (თეიმურაზ ბაგრატიონი, ლუკა ისარლიშვილი და სხვ.). შესაძლებელია, იმიტომაცაუარაგვერდი კირიონისა და გრიგოლ ყიფშიძის „სიტყვიერების თეორიას“, რომ აქ ცეზურას დიდი როლი აქვს დაკისრებული.

მახვილის შესახებ წერს: ქართული მახვილი რუსულივით თავისუფალი არ არის, მაგრამ არც მთლად უძრავია. სიტყვის მარცვლობრივი ზრდის დროს იგი ადგილს იცვლის: მარგალიტს, მარგალიტი, მარგალიტიაო (25, 123). ამით აკაკი განერელია ეხმიანება და იმეორებს „ქართული წყობილსიტყვაობის“ ავტორის მცდარ თვალსაზრისს (იხ. „სერგი გორგაძე“).

ოთხმარცვლიან სიტყვაში ალტერნატიულია ორი სხვადასხვა მახვილი. ერთი ჩვეულებრივად ბოლოდან მესამე მარცვალზეა, მეორე კი იმ შემთხვევაში, როცა სიტყვის თავში ორი ხმოვანი თანხმოვნით არ ითიშება (მრუსაფარს), მეოთხეზე გადადის. ეს დაკვირვებაც სერგი გორგაძისგან მოდის (35, 14).

ხუთ და ექვსმარცვლიან სიტყვებში ორი მახვილია. ერთი, ძირითადი, თავში და მეორე, დამატებითი, ბოლოდან მესამე მარცვალზე. ეს დაკვირვება საგულისხმოა და თანხვედბა ბოლოდროინდელ ექსპერიმენტულ მონაცემებს (56, 23)

ავტორი წერს: ქართული ენის სუსტი და ძირითადად ფიქსირებული მახვილი სალექსო სტრიქონებში ძლიერდება და დროდადრო გადაადგილდება კიდევ. სიტყვა იძულებულია დეფორმირებული სახით მოხვდეს ტაეპში. ეს მეტრის ზემოქმედებით ხდება. მართალია, ამას ცოცხალი რიტმული ინტონაცია ეწინააღმდეგება, მაგრამ ლექსში იგი ბუნებრივია. ნიმუშად მოტანილია ჩახრუხაძის მაღალი შაირის სტროფში რითმის ცალი „ნარ:ნარი“.

ანალოგიურია: ლანკანთა – პინაკთა, მოსული – სული (უნდა იყოს: ლანკანთა – პინაკთა, მოსული – სული).

ასეთი მკვეთრი დაპირისპირება სასაუბრო და სალექსო მეტყველებას შორის ქართულში არ არსებობს.

მახვილთა გადაადგილება ქართული პროსოდიისათვის (ენაში იქნება თუ ლექსში) უმართებულოა.

ექსპერიმენტული ფონეტიკის დაბორატორიაში ჩემს მიერ ჩატარებულმა ცდებმა არ დაადასტურა აზრი „მერანის“ ცნობილ სტროფში სიტყვათმახვილის გადაადგილების შესახებ („ფიქრი ჩემი“). იგი ბუნებრივი მახვილებით იკითხება („ფიქრი ჩემი“).

საერთოდ, სმენის ფაქტორი მონოგრაფიაში უკანა პლანზეა გადატანილი. ამანაც განსაზღვრა მკაცრი კრიტიკული დამოკიდებულება ედუარდ ზივერსის „ჟღერის ანალიზის თეორიის“ მიმართ (25, 20-24).

მონოგრაფიის ავტორის აზრით, ქართული სასულიერო პოეზია (იამბიკოები) სილაბური ბუნებისა იყო, მაგრამ შემდეგ ქართული ლექსი (არსენ იყალთოელი, ჩახრუხაძე, რუსთველი და შემდეგ დროინდელი პოეზია) სილაბურ-ტონური გახდა.

არ არის გაზიარებული ლექსმცოდნეობაში დამკვიდრებული თვალსაზრისი: თუ ენაში მახვილი ფიქსირებულია, ლექსწყობა სილაბური უნდა იყოს (25, 134).

სილაბური ლექსისთვის დაუშვებელია სტროფებში სტრიქონთა არათანაბარმარცვლიანობა, წერს ავტორი და მიუთითებს ბესიკის ლექსებზე: „მოვედ ან, ძმანო“ და „ბულბული მოდის მწუხარებით“, რომელთა 14-მარცვლიან სტრიქონებში ცალკეული სტრიქონი 15-მარცვლიანია (25, 99).

მაგრამ, როგორც ცნობილია, ბესიკი მღეროდა თავის ლექსებს. თარის სიმებს აყოლებული მუხამბაზები კი თითო მარცვლის მეტნაკლებობას ითმენდა. ამ დროს ჰანგია საზომის მარეგულირებელი და სილაბურობის დარღვევა არ ხდება.

მთავარი, რაზედაც ზემოთაც ვწერდი, ის არის, რომ მონოგრაფიის ავტორი ლექსს არ კითხულობს რეალური მახვილებით, რეალური ინტონაციით. მისი აზრით, შამში-მელქოს სტრიქონები:

ნეტაე, რა დაგიშავე,
ნახველ, სხვა შეიყვარე.

წარმოადგენს „დაქტილისა“ და „მეორე პეონის“ შეერთებას („ნე-ტავრა/დაგიშავე, ნახველ+სხვა შეიყვარე“). რა გვიშლის ხელს, რომ პროკლიტიკიანი ფორმები: „რა დაგიშავე“ და „სხვა შეიყვარე“ ერთ მთლიანობაში იქნას აღქმული?! ამით მეტყველების ბუნებრიობაც იქნება დაცული და შვიდმარცვლედის ძირითადი ნყოფაც – 2/5, რაც სმენისთვის იგივე 4/3-ია.

სასურველი სქემის მისაღებად ავტორი სიტყვებსაც ხლერს: „სა-ქართველოს მეფის+საზან:დარი ვარ“ (საიათნოვა). ტერფის მიერ სიტყვის გახლერა ჩვეულებრივია ტერფოვან – მეტრულ და სილაბურ-ტონურ – ლექსწყობებში, მაგრამ მიზანშეუწონელია ქართულისთვის.

ჩემი აზრით, სრულებით არ არის საჭირო სიტყვების, სინტაგმების ხელოვნური სკანდირება, რომ ქართული ლექსის რიტმული დინება მწყობრი და ჰარმონიული იყოს.

საიათნოვას ერთ სტროფში, რომელიც მაღალი შაირით არის და-წერილი, პირველი ნახევარტაეპი დაბალი შაირისაა – უფრო ზუსტად, დაბალი შაირის ვარიაციას წარმოადგენს (3/3/2): „განა მე /მშიერი/ ვიყავ“, ისევე როგორც მეორე ტაეპის დასაწყისი – მაღალი შაირის ვარიაციას (2/4/2): „თქვენთან /ლაპარაკი/ მსურდა“.

მონოგრაფიის მიხედვით, სტროფის პირველი ნახევარტაეპი, ისევე როგორც მეორე ტაეპის დასაწყისი მაღალი შაირის ნყოფას (4/4) უნდა დაექვემდებაროს: „განა მე მში:ერი ვიყავ“, „თქვენთან ლაპა:რაკი მსურდა“.

ქართულ ლექსში კი ხშირია შაირის სახეობათა შერევა.

სილაბურ-ტონური თეორიის შუქზე, მონოგრაფიის ავტორის მტკიცებანი ლოგიკურია, მაგრამ ქართული ლექსის სილაბურტონურობა, ისევე როგორც არასილაბურობა „ქართულ კლასიკურ ლექსში“ სათანადოდ არგუმენტირებული არ არის.

ის გარემოება, რომ ქართული ლექსის სტრიქონში არ არის აღექსანდრიული ლექსის ორი მეტრული მახვილი, ცეზურის წინ და სტრიქონის ბოლოს, უკმარია მისი არასილაბურობის დასადასტურებლად (იხ. „ცეზურა“, „ქართული ლექსის ბუნება“).

ამასთან დაკავშირებით საგულისხმოა აკაკი განწერელის მიერ მოტანილი „ვეფხისტყაოსნის“ 925 -ე სტროფის მაგალითი: ქართულ ლექსში „აღსანიშნავია, როგორც იშვიათი მოვლენა, ცეზურის წინ ერთმარცვლიანი სიტყვების აქცენტური ამპლიტუდის სუსტი ამალ-ლება“:

ამოა, რომე კაცი კაცს/ ამოსა ეუბნებოდეს,
მან გაუგონოს, რაცა თქვას,/ არ ცუდად ნაუხდებოდეს;
დიდი ლხინია ჭირთა თქმა,/ თუ კაცთა მოუხდებოდეს.

ამ სტროფის 4 სტრიქონიდან იგი სამში გეხვდება. „სიტყვათა მარცვლობრივი განაწილების ცხრილებში“ („მეტრი და რითმა „ვეფხისტყაოსანში“) ამის ანალოგიური სხვაც შეიძლება ვნახოთ.

„ვეფხისტყაოსნის“ სილაბურობის უარსაყოფად არ გამოდგება ერთი და იმავე ზომის სტრიქონებში მახვილთა სხვადასხვა სისტემის არსებობა. ეს იოლად აიხსნება ცეზურათა სხვადასხვაობით.

მონოგრაფიაში ცალკე, დამოუკიდებელ თავადაა წარმოდგენილი რითმა. განხილულია მასთან დაკავშირებული ყველა საკითხი: რითმის გრძლიობა („რიტმა და მეტრი“), რითმის ადგილი ტაეპსა და სტროფში, რითმის ეეფონია, რითმის სემანტიკა და რითმის ისტორია.

ავტორი ეთანხმება პავლე ინგოროყვას ქართული რითმის ხალხურიდან წარმომავლობის თაობაზე. თუმცა სადავოდ მიაჩნია – ბოლორიტმით შედგენილი ლექსები ხალხურიდან შევიდა ლიტერატურაში თუ პირიქით (25, 196). არც ბიზანტიური რითმის გავლენას გამორიცხავს, რაც „ნიადაგს აცლის რითმის აღმოცენების კვლევისას უფრო გვიანდელი, არაბულ-სპარსული ნაკადისათვის რაიმე მნიშვნელობის მინიჭებას“ (25, 196).

უძველეს ქართულ რითმას უფალი-შეუვალი ვერ ვუნოდებთ ემბრიონალურს. იგი ჩვეულებრივი ასონანსია. არც „ბორენას საგალობლის“ გამართული რითმა შეიძლება ხალხურიდან წარმომავალი იყოს.

არ ვეთანხმები დეფინიციას, თითქოს, რითმა ბგერათა, თუნდაც ბგერათა კომპლექსების განმეორება იყოს. ქართული რითმა თანაჟღერადი სიტყვების განმეორებაა (იხ. „რიტმის რაობა და გენეზისი“).

ავტორს გაიგივებული აქვს რითმა და კლაუზულა. რითმას იწყებს მახვილიანი ხმოვნით (ისევე, როგორც კონსტანტინე ჭიჭინაძე).

შეინიშნება ცალკეული უზუსტობანი: ა) ქართული კლასიკური ლექსი კიბურ რითმას არ იცნობსო. იხ. „ვეფხისტყაოსანი“ (1060): „მიხვდეს ტაროსსა ამოსა, ნიადაგ ამოდ ვლიდიან, შეჰფრფვიდიან ავთანდილს“ (25, 197). ეს ხომ კიბური რითმაა?!

ბ) უმართებულოა, თითქოს „ღარიბი რითმა ზუსტი რითმების რიგს ეკუთვნოდეს“.

არც შედგენილი რითმების დაყოფა შეიძლება მსუბუქ და მძიმე რითმებად (იხ. „რითმის კლასიფიკაცია“).

მაგრამ საყურადღებოა ავტორის დაკვირვება, რომ ერთმარცვლიანი რითმა ქართულში ერთმარცვლიანი სიტყვების გარითმვით მიიღება (კვლავ-მკლავ) და გურამიშვილის ტანთ-მონატანთ ერთმარცვლიანი კი არა, არათანაბარმახვილიანი, უფრო ზუსტად: არათანაბარმარცვლიანია.

სტროფიკის სფეროში აკაკი განერელიამ შემოიტანა თანაბარმარცვლიანი და არათანაბარმარცვლიანი სტროფების აღმნიშვნელი ტერმინები: იზომეტრული და ჰეტერომეტრული (25, 215, 229), რომლებიც მეიზომეტრულ და ჰეტერომეტრულ საზომებზე გადავიტანე, ხოლო შემდეგ აპოლონ სილაგაძემ იზოსილაბური და ჰეტეროსილაბური საზომებით შეცვალა.

ანგარიში არ ეწევა სერგი გორგაძის აზრს გრაფიკისა და მეტრიკის არაიგივეობის შესახებ. მაგალითად, გურამიშვილის სტროფი –

საყვარელმან სიტყვა ავი მითხრა, გულსანავი,
ნეტა რად ვიყო შენია,
სახით ავრიგად შევნია.

(„სიმღერა“)

– ავტორს სამტაეპიანად მიაჩნია (25, 230). სინამდვილეში იგი ოთხტაეპიანია: $4/4$, $2/4$, $5/3$, $5/3$ წყვილადი რითმით: $aabbb$.

მეტრის ვიზუალური აღქმის შედეგია ისიც, რომ ავტორი, ხედავს რა სტრიქონებში ტერფებს, რასაც „ქორეებისა“ და „მეორე პეონების“ მწკრივი იძლევა და სმენისთვის თითქმის შეუმჩნეველია, და ეს შემთხვევები განსხვავებული საზომების რანგში აჰყავს, მაშინ როცა ცეზურების მიხედვით ისინი ერთი და იგივე საზომებია (152, 50).

თავისი სქელტანინანი მონოგრაფიით ავტორმა არაერთ პრობლემას მოჰფინა ნათელი. ზოგიერთის შესახებ უკვე მქონდა საუბარი, ზოგსაც ახლა დაეუმატებ: ა) პირველადაა აღნიშნული, რომ რვა მარცვლიანი საზომისა და ჯვარედინი რითმის შემომტანი ლიტერატურულ ლექსში არჩილ მეფეა (25, 216). ბ) მართებულია სერგი გორგაძის კრიტიკა კატალექტური საზომების გამო (თუმცა, როგორც აკაკი ურუშაძემ შენიშნა, უნდა ეწეროს „კატალექტიკა“ და არა „კათალექტიკა“) გ) რვეულზე საუბრის დროს აღნიშნულია, რომ ზოგიერთი რვეული 16-მარცვლიანია,

რაც აბათილებს მცდარ შეხედულებას, თითქოს, რეული საზომის რეამარცვლიანობასაც გულისხმობდეს. დ) მოხდენილია მზამზარეული რეფრენის დახასიათება – „გაქვავებული ფორმა“: „ალილუია, ალილუია, ალილუია“.

„ქართული კლასიკური ლექსის“ ღირსებებზე საუბარი კვლავაც შეიძლება. მაგრამ რადგან აკაკი განერელია პოპულარული ავტორია, მის შეხედულებებს ანგარიშს უნევენ და ზოგჯერ უკრიტიკოდაც იღებენ, ზემოთ საჭიროდ ჩავთვალე ზოგიერთ უზუსტობაზე მითითება. ზოგსაც ახლა დაეუმატებ.

მაღალი შაირი პირველად ჩახრუხაძესთან გვხვდებაო (25, 248). უფრო ადრინდელია ფილიპეს საგალობელი და „გუნდნი იგი ზეცი-სანი“.

მონოგრაფიაში ვკითხულობთ: „მკვლევარნი „ვეფხისტყაოსნის“ საზომის ძირებს ხალხურ პოეზიაში ხედავენ... ეს შეხედულება, რომელიც ნ.მარიდან მომდინარეობს, კრიტიკულ დამოკიდებულებას მოითხოვს... საიდან ჩანს, რომ ეს საზომი პირველად ხალხმა გამოიყენა“ (25, 93, 297).

„ვეფხისტყაოსნის“ საზომის ხალხური წარმომავლობა ეჭვს არ იწვევს. უძველესი მითოლოგიური ლექსები (მაგალითად, „ნათელ-მა მთვარემა ბრძანა“), სამონადირო ციკლი, „ამირანიაის“ ლექსითი ნაწილები შაირითაა შესრულებული. მართალია, ხალხური პოე-ზიის ჩანაწერები გვიანდელია, მაგრამ მეტრული სტრუქტურა კონ-სერვატიულია, ცვლილებებს ნაკლებად ემორჩილება.

ხალხური „შავლეგო“ 11-მარცვლიანი ლექსიაო: „შავლეგ, შენი შავი ჩოხა, შავლეგო“ (25, 262). ლექსი რეამარცვლიანია, ბოლო სამ-მარცვლიანი „შავლეგო“ მისამღერია.

ბარათაშვილის „მერანი“ დაწერილია „ბესიკური“ 14-მარცვლიანი საზომით (25, 276). 14-მარცვლიანი საზომით დაწერილია „მერანის“ ერთი ნაწილი. სტროფების უმეტესობის მეტრი ოცმარცვლიანი ფისტიკაურია.

სულხან-საბა ორბელიანის „იამბიკოს“ – „მრავალთა ჟამთა მოგე-ბად თემთა იარო“ ცეზურა რვა მარცვლის შემდეგ აქვს და არა ხუთი მარცვლის შემდეგ. მეორე იამბიკო – „თუცა ღრუბელსა ცვარი ენამა“ კი მიჩნეულია უცეზუროდ. სინამდვილეში კი ეს ტიპიური ათმარცვლელია შუაში ცეზურით.

ე.წ. „აბდულმესიანის“ სტროფში, რომლის ბოლორიტმაა: მოპოვებულ არს – დამტკიცებულ არს – განლაგებულ არს მონოგრაფიის ავტორი ერთმარცვლიან რითმას ხედავს (25, 173). სინამდვილეში კი ბგერითი თანხმოება სამმარცვლიანია: ებულ არს.

ამავე პოემაში უკანაცეზურული რითმის მაგალითად მოტანილია „ელიამოსით“. მონოგრაფიაში ვკითხულობთ: „ის იწყება ცეზურის შემდეგ და ერითმება მომდევნო ტაეების (ან ტაეპის) უკანაცეზურულ რითმას“.

უკანაცეზურული რითმა, წინაცეზურულის მსგავსად, ერთი ტაეპის ფარგლებშია მოთავსებული.

მონოგრაფიის ბოლოთავი ლექსის მეტრს ეძღვნება. მართებულადაა ცალ-ცალკე წარმოდგენილი კლასიკური და ე.წ. ალორძინების ხანის ლექსთა საზომები. კლასიკურ პერიოდში ფაქტიურად სამი სალექსო ფორმა მოქმედებდა: 12-მარცვლიანი იამბიკო, 16-მარცვლიანი შაირი და 20-მარცვლიანი ჩახრუხაული ან ფისტიკაური, ხოლო ალორძინების ხანაში ფორმათა რიცხვი უხვია: ოთხმარცვლიანით დაწყებული და ოცმარცვლიანით დამთავრებული.

ჩემი შენიშვნები ძირითადად ლოკალური ხასიათისაა. საერთოდ კი აკაკი განერელიას „ქართული კლასიკური ლექსი“ საეტაპო წიგნია. იგი წარმოადგენს გაგრძელებას და დაგვირგვინებას ქართული ლექსწყობის სილაბურტონურობის თეორიისა. 40-იანი წლებიდან 70-იან წლებამდე, მთელი 30 წლის განმავლობაში ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორია რომ გაბატონებულ თვალსაზრისად ითვლებოდა, ეს აკაკი განერელიას ამ წიგნის გამოა.

კ) პანტელეიმონ ბერაძე

ანტიკური ლიტერატურის სპეციალისტს პანტელეიმონ ბერაძეს არაერთი ნაშრომი აქვს გამოქვეყნებული ქართული ლექსწყობის საკითხებზე: „დაბალი შაირის ბუნებისათვის „ვეფხის-ტყაოსანში“ (1935), „შაირისა და გრძელი შაირის გამოყენების კანონზომიერება“ (1937), „რუსთაველის ლექსის რიტმი“ (1938). „ჰექსამეტრი და გრძელი შაირის ლექსი“ (1941), „ქართული ლექსის ბუნებისათვის“ (1944) „ბერძნული დაქტილური ჰექსამეტრის გენეზისისათვის“ (1948) და სხვ.

უნინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ პანტელეიმონ ბერაძე შედარებითი მეტრიკის მკვლევარია.

ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრის ერთ-ერთ ნყაროს იგი ქართულ სინამდვილეში ეძებს, ქართულ ხალხურ ლექსში, სიმღერასა და ცეკვაში, რაც, ავტორის აზრით, დაქტილური ბუნებისაა.

არაფერს ვიტყვი ხალხური სიმღერისა და ცეკვის დაქტილურ რიტმზე. მაგრამ ხალხური ლექსის, კერძოდ, მთიბლურის დაქტილური ბუნება ეჭვს ბადებს. მთიბლურის მეტრული სქემა არის 5/4 და მისი შეცვლა სამი დაქტილით მიზანშეუწონელია. ეს არ იქნებოდა მთიბლურის რიტმის რეალური აღქმა.

საცილობელია ავტორის სიტყვები: „ცხრამარცვლიანი ლექსი შეუძლებელია შედგენილი იყოს სხვა ტერფებისაგან, გარდა სამმარცვლიანისა“. თუმცა ავტორი თავად ეჭვობს: „საფიქრებელია, რომ ჩვენს თვალწინ არის სამმარცვლიან ტერფთაგან შედგენილი ლექსის ფორმა“.

პანტელეიმონ ბერაძის აზრით, მთიბლურის ცხრამარცვლიანი სტრიქონი (3/3/3) გაორმაგების შემთხვევაში გვაძლევს ჰეგზამეტრის 18-მარცვლედს.

მაგრამ მთიბლური სილაბური ლექსია თავისი მყარი ცეზურით, რომელიც მუხლების გადაადგილების დროსაც კი (4/5) თავის სახეს კარგავს.

ამრიგად, მთიბლურის საზომი არ გამოდგება ჰეგზამეტრის ნყაროდ (იხ. "მთიბლური").

ქართული ლექსის ტერფოვანებაზე ავტორი სხვაგანაც მიუთითებს. მას წარმოდგენილი აქვს ქორე-დაქტილური ტერფების განლაგების ოთხი სქემა „ვეფხისტყაოსანში“ (22, 215).

ავტორს ქართული მახვილი მოძრავად მიაჩნია: მახვილი იქნება ყოველთვის ტერფის დასაწყისში, სულერთია, სად შეუსწრებს იგი სიტყვას – თავში, შუაში თუ ბოლოში" (23, 20).

სინამდვილეში ქართულ ლექსში სიტყვა თავისი ბუნებრივი მახვილითაა შესული და რიტმის შესაბამისად მისი გადაადგილება არ ხდება.

წარმოდგენილი მასალების მიხედვით პანტელეიმონ ბერაძე ქართული ლექსის ტერფოვანებისა და სილაბურტონურობის პოზიციაზე დგას.

ამის საპირისპიროდ ნაშრომში „ქართული იამბიკოს შესახებ“ გარკვევით არის ნათქვამი, რომ მახვილი არ შეიძლება აღმოჩნდეს ქართული ლექსის საფუძვლად.

ამავე დროს, პანტელეიმონ ბერაძის სპეციალურ ნარკვევში „ქართული ლექსის ბუნებისათვის“ გიორგი წერეთელმა სილაბური ლექსწყობის დამადასტურებელი ნიშნები დაინახა (129, 108).

აზრთა სხვადასხვაობის მიუხედავად, პანტელეიმონ ბერაძე ძირითადად ქართული ლექსის სილაბურტონურობას უჭერს მხარს.

ლ) როლანდ ბერიძე

ნარკვევებში: „თანამედროვე ქართული სტროფის კლასიფიკაციისათვის“ (1972), „შოთა რუსთაველის რიტმული სვლა“ (1978), „ქართული ლექსის ტემპარიტი ბუნების გამო“ (1978) „აკაკი განერელია – 70“ (1980), აგრეთვე, თავის პოლემიკურ წერილებში როლანდ ბერიძე მხარს უჭერს ქართული ლექსის სილაბურტონურობას.

კერძოდ, იგი წერს: „სილაბურ-ტონური ლექსის კანონთა გაუთვალისწინებლობამ, აქცენტურ პარალელთა მიუგნებლობამ, ტერფის დანიშნულების ვერ გაგებამ, ქართულში დაქტილური მახვილის უარყოფამ და სხვა ხასიათის შეცდომებმა ლოგომეტრულ (ტაეპის სიტყვებად დანაწილების) მეთოდში მოიყარა თავი“. ან კიდევ: ქართული ლექსის ტერფთა (ქორე, დაქტილი, მეორე პეონი, დიქორე და „ვაჟური ტერფი“) „ნაირნაირი, თავისთავადი, განსაკუთრებული თანრიგი ქმნის ქართული ლექსის ლოგაედურ ბუნებას სილაბურტონურობის ფარგლებში,“.

როლანდ ბერიძე სილაბურ-ტონურ ლექსს ხედავს ქართული ენის დიალექტებშიც („რვა მარცვლიანი ხევსურული მაღალშაირის მეტრული კანონი“ და სხვ.)

მაგრამ ქართველური ენებისგან (მეგრული, სვანური) განსხვავებით, დიალექტებს საკუთარი ლექსწყობა არა აქვს. არსებობს ხევსურული პოეზია და არ არსებობს ხევსურული ლექსი, ხევსურული ლექსწყობა.

3) ცალკეული დაკვირვებანი

ქართული ლექსის ბუნებაზე საგანგებო მსჯელობის გარდა, მეცნიერები, მწერლები, საზოგადო მოღვაწენი სხვადასხვა ხასიათის თხზულებებში გაკვრით ეხებიან ქართული ლექსის სილაბურობისა და სილაბურტონურობის საკითხს.

1) ფრანგი ქართველოლოგი მარბრტსე ნიგნში „Очерк истории и литературы грузинского“ დავით გურამიშვილის ლექსების განხილვისას წერს: „მისი ლექსების ნახევარი დანერილია 16-მარცვლიანი მეტრით, შაირით...“ სხვა ლექსები ე.წ. ჩახრუხაულით, რომლის 20-მარცვლიანი სტრიქონები... ორ შესვენებად იყოფიან, მე-5 და მე-10 მარცვლებზე... დანარჩენი ლექსები შედგებიან 12-მარცვლიანი სტრიქონებისაგან (ცეზურა მე-5 მარცვალზე)“.

მარცვალთა რაოდენობაზე და ცეზურაზე მითითებით მარი ბროსე ქართულ ლექსს სილაბურად მიიჩნევს.

2) სადებიუტო სტატიაში „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის კოზლოვისგან „შეშლილის“ თარგმნაზედა (1860წ.) ილია ჭავჭავაძე შენიშნავს: „აღსარებაში“ ა მიუმატნია („აღსაარება“), „რადგან სილაბი არ გამოდიოდა“ (131, 22).

მხედველობაში აქვს სტრიქონთა მარცვლობრივი გათანაბრება:

ესე ყოველი სახელოვნება
არს საიდუმლო აღსაარება.

ეს უკვე სილაბურობის აღიარებაა, ისევე, როგორც ჩახრუხაულის შესახებ ნათქვამი: „მისი ოცმარცვლოვანი, ტყვიასავით მძიმე ლექსები“.

ამავე დროს, ილიას წერილებში, რომლებიც ლექსს, პოეზიას შეეხება, არსად არ არის ნახსენები მახვილი.

„ასამაღლებელი ხმა“, რაც ილიამ გრიგოლ ორბელიანის ურითმო ლექსზე საუბრის დროს იხმარა: „ქართულს სიტყვასაც თავისი ასამაღლებელი ხმა ჰქონია“ (131, 554), მახვილს არ ნიშნავს. იგია «ВОЗГЛАС» და არა «УДАРЕНИЕ» და ეწოდება „ლოცვათა დასასრულებელ ლექსს“ (ნიკო ჩუბინაშვილის ლექსიკონი).

3) წერილში „რაოდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“ (1865წ.), აკაკი წერეთელი ილიას ადრინდელ ლექსებთან დაკავშირებით

მიუთითებს: „ლექსების შემარცვლა უსწორმასწოროა.... მარცვლებს აკლებს, რომ ლექსი გამოიყვანოს“ (128, 31). მარცვალთა (ხმოვანთა) დაკლება ჩვეულებრივია ქართულ პოეზიაში: „მეორ მოსვლა სწორედა“ (ვაჟა). თუმცა აკაკის ეს სიტყვები ქართული ლექსის სილაბურობის მანიშნებელია.

სილაბურობაა ნაგულისხმევი აკაკის საყვედურში ახალგაზრდა პოეტების მიმართ: „კრეჭენ პროზას და გამოუდისთ ვითომ ლექსი“ (აკაკი, XIII, გვ. 280). პროზის გაკრეჭა და ლექსზე დაყვანა სხვა არაფერია, თუ არა პროზაული წინადადებიდან სილაბურობის დაცვით სალექსო სტრიქონის შექმნა. ქართულ ლექსზე საუბრისას არც აკაკი ახსენებს მახვილს.

4) გაზ. „დროების“ 1884 წლის მონინავე ნერილში – “ლექცია „ვეფხისტყაოსანზე“, გულაკის შესახებ ნათქვამია: „ჩვენ არ ვეთანხმებით პატივცემულ ლექტორს ლექსთანყობილებაზედ სჯაშაიაც (როგორც ცნობილია, ნიკოლოზ გულაკი „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსწყობის სილაბურტონურობის მომხრეა, ა.კ.ს.), მაგრამ მაინც ჩვენი საზოგადოებისაგან დიდის მადლობის ღირსია იგი, რომ ასეთის სიყვარულით მოეპყრა ჩვენს უკვდავს პოემას“ (თამარ ბარბაქაძე, ქართული ლექსმცოდნეობის ანოტირებული ბიბლიოგრაფია, I, 1993, გვ. 34).

5) ალექსანდრე ხახანაშვილს სამაგალითოდ მიაჩნია არქიმანდრიტ კირიონისა და გრიგოლ ყიფშიძის წიგნი „სიტყვიერების თეორია“, კერძოდ, მისი ნაწილი, რომელიც ლექსწყობას შეეხება, მაგრამ რატომღაც იზიარებს ნიკოლოზ გულაკის აზრს ქართული ლექსწყობის სილაბურტონურობის შესახებ (გაზ. „ივერია“, 1899წ. 62). ამავე დროს, წიგნში „ქართული სიტყვიერების ისტორია“ (1904წ.) ალექსანდრე ხახანაშვილი მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკის“ მცდარინტერპრეტაციას გვაძლევს: თითქოს, მამუკა ბარათაშვილი ლექსს არჩევდეს როგორც მარცვალთა რაოდენობით, ისე – მახვილით.

ავტორი წერს: “ქართული ვერსიფიკაცია სილაბურ-ტონურია, ესე იგი, ემორჩილება მარცვალთა რაოდენობას და მახვილის მიმოხვრას“ (გვ. 533).

„ჭაშნიკში“ მახვილის ხსენებაც არ არის.

6) გალაკტიონ ტაბიძის მრავალრიცხოვან ჩანაწერებში არაერთხელ არის საუბარი ქართული ლექსის ბუნებაზე.

ჩანანერი „საკითხის დასმისათვის“, რომელიც მახვილს ეძღვნება, ოციანი წლებისა უნდა იყოს. პოეტი არ ეთანხმება „ჩვენში გამეფებულ აზრს“, რომ მრავალმარცვლიან სიტყვებში მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზეა: „საზოგადოდ, არასოდეს მრავალმარცვლოვან სიტყვებში არ ისმის მესამე მარცვალზე მახვილი“. ნიმუშად მოაქვს სიტყვები: ბედნიერება, მრავალჯამიერ და სხვა. მისი აზრით, მახვილი სიტყვის დასაწყისშია (თორმეტტომეული, ტ. XII, 1965, გვ. 163).

გალაკტიონმა მთელი 50 წლით დაასწრო მეცნიერებას. ჩვენში მხოლოდ 70-იანი წლების დასაწყისში იქნა ექსპერიმენტულად დადასტურებული, რომ ქართულ მრავალმარცვლიან სიტყვებს ძირითადი მახვილი თავში აქვს (56).

მახვილზე საუბარს მოსდევს განცხადება: „ამ საკითხის გადაჭრით მოსალოდნელია დიდი რეორგანიზაციის მოხდენა ქართულ პოეზიაში“.

გალაკტიონი იმ აზრისა იყო, რომ ენის ბუნებრივი სიტყვათმახვილი უცვლელად უნდა გადადიოდეს ლექსსა და სიმღერაში. პოეტი მიესალმება დიმიტრი არაყიშვილის მუსიკას დაწერილს მის ლექსზე „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“, მაგრამ შენიშნავს: „მე მხოლოდ არ მომწონდა ის გარემოება, რომ სიმღერაში მახვილი ეცემოდა ანბან ი-ს: პოეზია, ხოლო მეგობრებო-ში – რე-ს (გალაკტიონ ტაბიძის არქივი, 21370).

გალაკტიონის დაკვირვებით ქართულში მახვილი არ არის რითმის მანარმოებელი. ბარათაშვილის რითმასთან დაკავშირებით ამბობს: „ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ ბარათაშვილი კითხულობდა ლექსს ასე – „ნუ დავიმარხო რის, რის, რის, რის“ (XII. 164). ამის გამო ნათქვამი – „რაც დაუშვებელია“, იმას ნიშნავს, რომ გალაკტიონი ფიქრობს: ბარათაშვილი მახვილით არ არეგულირებდა რითმას.

გალაკტიონი ეთანხმება აკაკის, რომელმაც ახალგაზრდა პოეტს მოუწონა ლექსის გაბმით კითხვა.

ლექსის დეკლამირება ჩვეულებრივი საუბრის ტონით, გაბმით კითხვა სწორედ სილაბური ლექსწყობისთვისაა დამახასიათებელი.

ერთ ჩანანერში გალაკტიონი ახსენებს „ცეზურების მოძრაობას“ (XII, 71), რაც აგრეთვე სილაბურ ლექსწყობაზე მინიშნებაა.

პოეტი იმეორებს იმ დროს გავრცელებულ თვალსაზრისს: ქართული ლექსწყობა ფრანგულს ჰგავს – სილაბურია (და არა ტონურია), რასაც მოსდევს მისი მსჯელობა: „მართალია ეს თუ არა? მართალია, საზოგადოდ, მაგრამ არის გამონაკლისები“.

ყოველივე ზემოთქმული ქართული ლექსის ბუნების შესახებ (რიტმა, ცეზურა, გაბმით კითხვა, ფრანგულთან სიახლოვე) გვიდასტურებს, რომ გალაკტიონ ტაბიძეს ქართული ლექსი ძირითადად სილაბურ ლექსად მიაჩნია.

7) იბოლიტი ვართაგავა „სიტყვიერების თეორიაში“ (1922 წ.) ემხრობა სერგი გორგაძის აზრს ქართული ლექსის სილაბურტონურობის შესახებ: „ბ.ს. გორგაძემ მკაფიოდ და ცხადად დაამტკიცა ის, რომ მახვილი ქართულ ენასაც აქვს, რომ ქართული მახვილი არსებითად მოძრავია და, რომ, მაშასადამე, ქართული ენა იმ ენათა ჯგუფს ეკუთვნის, ანუ ენათესავენ, რომელთა ლექსნყოფა ტონურ სისტემას ემორჩილება“ (თამარ ბარბაქაძე, „ანოტირებული ბიბლიოგრაფია“, I, გვ. 123).

8) ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორიაში მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო 1925 წლის 26 მაისს რუსთაველის თეატრში კონსტანტინე ჭიჭინაძის მიერ წაკითხული მოხსენება „ალიტერაცია ქართულ შაირში და „ვეფხისტყაოსნის“ პრობლემა“, რომელიც იმავე წელს ცალკე წიგნად დაიბეჭდა.

ავტორის აზრით, ალიტერაციის ღირსება მარტო მუსიკალური ფაქტორით არ იზომება. იგი მხატვრული სახის შექმნის საუკეთესო საშუალებაა.

კონსტანტინე ჭიჭინაძე თავის წიგნსა და სხვა პოეტიკურ თხზულებებში („ბარათაშვილის პოეტიკა“, „რიტმა ქართულ ლექსში“, „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრი, რიტმი, რითმები“ და სხვ.) არ მსჯელობს, თუ ლექსნყოფის რომელ სისტემას მიეკუთვნება ქართული ლექსი, მაგრამ დროდადრო, ამ თუ იმ საკითხთან დაკავშირებით, კითხვა უყურადღებოდ არ არის დატოვებული. მაგალითად, ქართული ლექსის მეტრის მსაზღვრელად ავტორს მიაჩნია სალექსო მარცვალთა რაოდენობა და სტრიქონის მარცვალთა გაერთიანება ტერფებად“. ხოლო, მისი აზრით, „რიტმი დამყარებულია ტერფების განწესრიგებაზე სტრიქონში“.

რიტმასთან დაკავშირებით ნათქვამია, რომ ქართული „რიტმა იზომება მხოლოდ მახვილიანი ბგერის მარჯვნივ მოთავსებული მარცვლების რაოდენობით“ (132, 131), ე.ი. კლაუზულით.

ლექსის ტერფოვანებაზე მითითება და რიტმის კლაუზულით დანყება იმის დასტურია, რომ კონსტანტინე ჭიჭინაძეს ქართული ლექსი სილაბურ-ტონური სისტემის ფარგლებში ეგულება.

9) სარგის კაკაბაძის მიერ გამოცემულ „ვეფხისტყაოსანში“ (1927წ.), რომელსაც გამომცემლის გამოკვლევა ერთვის, „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსწყობაზეც არის საუბარი. ავტორი წერს: პოემა დაწერილია „ოთხ და ხუთ-სამ მარცვლოვან შაირით, რაც ტონაციის მხრივ გამოიხატება შემდეგნაირად“ და მოტანილია ქორეული და დაქტილური ტერფები.

10) რუსთველოლოგი ვუკოლ ბერიძე პოემის ლექსწყობასაც შეეხო. ნარკვევში „ვეფხისტყაოსნის“ გარშემო“ ვკითხულობთ: „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსთა კლასიკური წყობა სილაბურ-ტონურია, ე.ი. დამოკიდებულია როგორც მარცვალთა რაოდენობაზე, ისე ტონზე (ვუკოლ ბერიძე, „რუსთველოლოგიური ეტიუდები“, 1961).

11) წერილში „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკიდან“ შალვა დოლაქიძე აღნიშნავს: „ვეფხისტყაოსანს“ თავისი განსაკუთრებული ლექსწყობა აქვს. იგი აგებულია სხვადასხვა ტერფებიანი თექვსმეტმარცვლიანი ლექსით. დაბალი შაირი ქორესა და დაქტილისაგან შედგება, მაღალი შაირი – ქორეებისაგან. მოტანილია ტერფების სქემა მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების ჩვენებით („ვეფხისტყაოსანი“ სკოლაში“, 1937, გვ. 148, 146).

12) დავით კობიძის ნაშრომში „ქართული და სპარსული პოეტიკის ისტორიიდან“ ვკითხულობთ: „ქართულ ლექსში, როგორც საერთოდ ქართულ მეტყველებაში, გრძელი ხმოვნები არ გვაქვს და, როგორც ვიცით, იგი (ლექსი) დაფუძნებულია მახვილთა განლაგებასთან ერთად მარცვალთა რაოდენობის თანაფარდობაზე“ (169).

ამრიგად, ავტორი ქართული ლექსის სილაბურტონურობას უჭერს მხარს.

13) ნორვეგიელი ქართველოლოგი ჰანს ფოტგი – ავტორი ნიგნისა „ქართული ენის ფონემატური სტრუქტურა“ (1961 წ.) ყურადღებას ამახვილებს ქართული ლექსწყობის ბუნებაზე.

ნიგნის ქვეთავში „ხმოვანთა სისტემის სტრუქტურა“ ვკითხულობთ: ენათა უმეტესობაში ფონემები იყოფა ორ ძირითად კლასად – ფონეტიკური ხმოვნებისა და თანხმოვნების შესატყვისად. ეს დაყოფა ადვილად დასადგენია ისეთ ენებში, სადაც მარცვალი შეიძლება განისაზღვროს სუპერსეგმენტური ფონემებით (პროსოდემებით), როგორცაა მახვილი, ტონი, რაოდენობრივი განსხვავება და ა.შ. ამ სახის პროსოდემები ქართულისათვის უცხოა. ფონეტიკური თვალსაზრისით მარცვლის არსებობა ქართულში ეჭვს არ იწვევს. ქართული მეტრიკა,

ისევე როგორც ფრანგულისა, ემყარება მარცვლების, ე.ი. ხმოვნების მექანიკურ სათვალავს" (გვ. 10). შემდეგ საუბარია ქართულში ხმოვნებისა და თანხმოვნების განსხვავებაზე დისტრიბუციის თვალსაზრისით.

ამ ამონაწერის მიხედვით, ენათმეცნიერი ჰანს ფოგტი, რომელიც ქართულ ენასაც ფლობდა და ფრანგულ ლექსსაც იცნობდა, შედარებით ანალიზის მეთოდით ქართულ მეტრიკას ფრანგულის ანალოგიად მიიჩნევს იმ მოტივით, რომ ორივე ემყარება „მარცვლების, ე.ი. ხმოვნების მექანიკურ სათვალავს“. ამავე დროს, მისი თქმით, ქართული ენისთვის უცხოა მახვილი, ტონი.

ენაში მახვილის უქონლობა, მარცვლის აქცენტირება და ლექსის ფრანგულთან სიახლოვე სილაბურობის სასარგებლოდ მეტყველებს.

14) ერთ პირად წერილში ვიქტორ ნოზაძე თავის აზრს უზიარებს დიომიდე ცქვიტინიძეს გიორგი წერეთლის გამოკვლევაზე „მეტრი და რიტმი „ვეფხისტყაოსანში“: „წავიკითხე ეს წერილი და უნდამოგახსენოთ, რომ ძალიან კარგად არის გარჩეული „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრისა და რიტმის საკითხი“. ბარათი დანერილია ციურისში 1972 წელს („ვიქტორ ნოზაძის წერილები“, „ლიტერატურული საქართველო“, 1987, 48).

15) გივი მიქაძის წიგნი „ნარკვევები ქართული პოეტიკიდან“ (1974წ.) ლექსმცოდნეობის მრავალ საყურადღებო საკითხს შეიცავს: ძველ ქართულ ლექსთა სახეები, ანბანთქება, სონეტი და სხვ. ვრცელი რეცენზია ეძღვნება აკაკი განერელიას მონოგრაფიას „ქართული კლასიკური ლექსი“.

მართალია, წიგნში საგანგებოდ არ არის საუბარი ქართული ლექსის ბუნებაზე, მაგრამ ავტორისეული შეფასება „ქართული კლასიკური ლექსისა“, რომელშიც, მისი სიტყვებით: „მკაფიოდ და დამაჯერებლად და დასაბუთებულად, რომ ქართული ლექსწყობა მიეკუთვნება სილაბურ-ტონური ლექსწყობის სისტემას“ (81, 162), აგრეთვე, მისივე ციტატა წიგნის ერთ-ერთი ქვეთავიდან: „ქართულ ლექსთა კლასიფიკაციის დროს... უნდა გათვალისწინებულ იქნას... „მახვილთა განლაგება ტაეპში“ (გვ. 85), იმაზე მიუთითებს, რომ გივი მიქაძეს ქართული ლექსწყობა სილაბურ-ტონურად მიაჩნია.

აქვე უნდა ითქვას, რომ დიდი დახმარება გაუწია ქართული ლექსის მკვლევართ გივი მიქაძის მიერ 1954 წელს შედგენილმა „ქართული პოეტიკის ქრესტომათიამ“.

16) წიგნში „ბერძნულ-რომაული და ქართული ლექსწყობის საკითხები“ (1980წ.) ძველი ბერძნული და რომაული ლიტერატურის

მკვლევარს აკაკი ურუშაძეს ქართული ვერსიფიკაციის შესახებაც აქვს გამოთქმული აზრი; მიაჩნია, რომ ქართული ლექსი არ არის ტერფოვანი აგებულების, მის ქვაკუთხედს შეადგენს მუხლი.

ქართული ლექსის საფუძვლად არ შეიძლება აღმოჩნდეს მახვილი, რასაც ქართულში მხოლოდ მუსიკალურ-გამომსახველობითი ფუნქცია აქვს და არა სტრუქტურული; „არ შეიძლება იყოს მეტრიკული და რიტმული ერთეულების მარეგულირებელი ძალა.“

ავტორი არ იზიარებს ქართული ლექსწყობის სილაბურტონურობის თვალსაზრისს. იმონმებს სილაბურობის თეორიის დამცველთა ნაშრომებს. ემხრობა შეხედულებას, რომ ბერძნულ ლირიკულ საზომებში ჩვეულებრივია ერთი გამყოლი ტერფი, რაც შეუსაბამოა ქართული ლექსწყობისათვის (106, 132-134).

აკაკი ურუშაძე ქართული ლექსის სილაბურობის პოზიციაზე დგას.

17) ნარკვევში „რუსთველური ლექსის ახალი კონცეფცია“ ნოდარ ნათაძე მიუთითებს, რომ მახვილების კანონზომიერი განაწილება ტაქტში რუსთველური ლექსის (და საერთოდ ქართული ლექსის) არსებითი ნიშანია. „რუსთველური რითმა გულისხმობს მარცვალთა ისეთი ჯგუფის გამეორებას, რომელშიც შედის მახვილიანი მარცვალი და რომელიც მახვილიანი მარცვლით იწყება... რუსთველის ლექსწყობაში არის ისეთი კანონზომიერებანი, რომლებიც, პირიქით, აიხსნება მხოლოდ მახვილისა და „ტერფის“ ტერმინებში. არის კანონზომიერებანი, რომლებიც აიხსნება მარცვალთა რაოდენობისა და „სეგმენტების“ ტერმინებში, როგორც ამას გიორგი წერეთელი ფიქრობს, მაგრამ ვერ აიხსნება მახვილისა და „ტერფის“ ტერმინებში. არის კანონზომიერებანი, რომლებიც, აიხსნება ორივე რიგის ტერმინებში... რუსთველის ლექსწყობის აღწერისას აუცილებელი ხდება, როგორც მარცვალთა რაოდენობის (სეგმენტის ფაქტორი), ისე მისი მახვილიანობის გათვალისწინება“ (თამარ ბარბაქაძე, „ქართული ლექსმცოდნეობის ანოტირებული ბიბლიოგრაფია“. II, გვ. 38, ხელნაწერი).

ამრიგად, ნოდარ ნათაძე ქართული ლექსწყობის სილაბურტონურობის მომხრეა.

18) ქართულ ლექსს სილაბურად მიიჩნევს გურამ თევზაძე ნიგნში „ქართული პოეზიის ფენომენი“ (1993).

VII. ქართული ლექსის გუნება

ლექსნყოფის რომელ კატეგორიას მიეკუთვნება ქართული ლექსი? რომელი თეორიაა მისთვის უფრო ბუნებრივი და მისაღები: სილაბური თუ სილაბურ-ტონური?

ლექსის ბუნება ენის ბუნებითაა განპირობებული. ლექსი ენას ვერ გაექცევა. ამის პარალელურად არსებობს თეორია, რომლის მიხედვით, ლექსნყოფის სისტემათა ცვლა კაცობრიობის კულტურის განვითარების საფეხურებზეა დამოკიდებული. თავდაპირველად მუსიკალური ლექსნყოფა იყო გავრცელებული (მეტრული), შემდეგ სილაბური ლექსნყოფა გამეფდა, მას მოჰყვა სილაბურ-ტონური და ბოლოს ტონური (აქცენტური).

ერთი შეხედვით, ეს მართლაც ასეა. მაგრამ ლექსნყოფის ერთი სისტემიდან მეორეზე გადასვლა ამა თუ იმ ენის ბუნებამ განაპირობა: მეტრული ლექსნყოფა იმიტომ გაუქმდა, რომ ბერძნულმა ენამ მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლის თვისება დაკარგა. სილაბურიდან სილაბურ-ტონურზე და შემდეგ ტონურზე გადასვლა იმ ენებში მოხდა, სადაც მახვილი თავისუფალი და მოძრავი იყო (გერმანული, ინგლისური, რუსული), ხოლო უძრავი, ფიქსირებული მახვილის მქონე ენებში (ფრანგული, პოლონური) ისევ სილაბური ლექსნყოფა დარჩა.

ამრიგად, ძალაში რჩება ზემოთქმული: ლექსის ბუნება ენის ბუნებაზეა დამოკიდებული. ენობრივი მოვლენებიდან კი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მახვილისა და მარცვლის ხასიათი. თუ რა ფუნქცია აქვს დაკისრებული თითოეულს ენის სტრუქტურაში.

ქართულ ენაში უსათუოდ ფუნქციონირებს მახვილი, მაგრამ ქართული სიტყვათმახვილი სუსტია, სუსტდინამიკური (გიორგი ახვლედიანი, არნოლდ ჩიქობავა). ზოგ მეცნიერს იგი დინამიკურადაც არ მიაჩნია, ტონურს უწოდებს (სერგი ჟღენტი). ყოველ შემთხვევაში, ძლიერი არ არის და საბოლოოდ მის მიმართ სუსტდინამიკურის კვალი ფიქვაცია დაკანონდა. ამ სუსტდინამიკურ მახვილს, რომელიც სიტყვას მკვეთრად არ ანაწევრებს მახვილიან და უმახვილო მარცვლებად, სალექსო ტერფის შექმნა არ ძალუძს.

ძლიერიც რომ იყოს ქართული სიტყვათმახვილი, ტერფებს მაინც ვერ შექმნის, რადგან იგი ფიქსირებულია და უძრავი (როგორც ფრანგული და პოლონური). ორ და სამმარცვლიან სიტყვებს თავ-

ში აქვს, ხოლო სამზე მეტმარცვლიანებს – ბოლოდან მესამე მარცვალზე (ადრინდელი შეხედულებით), ან თავში (ბოლოდროინდელი შეხედულებით). საქმის ვითარებას არ ცვლის ის გარემოება, რომ ძირითად მახვილთან ერთად არსებობს დამატებითი მახვილი.

როგორც ქართული მახვილისა და მარცვლის შეფარდებითი ანალიზიდან ვნახეთ (იხ. „მარცვალი და მახვილი“), ქართული ლექსისთვის მარცვალს გაცილებით მეტი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე მახვილს. ქართული ლექსი არ არის მახვილებრივი, ტონური, იგი მარცვალსათვლელი ლექსია.

ტერფის ნაცვლად ქართული ლექსის უმცირესი საზომი ერთეული არის მარცვალთა გაერთიანებით მიღებული მუხლი. არსებობს ერთ, ორ, სამ, ოთხ და ხუთმარცვლიანი მუხლები, მეტრული სიდიდეები (იხ. „მუხლი“). მუხლების შეერთებით ვღებულობთ ექვს, შვიდ და რვა მარცვლიან სიტყვა-ერთეულებს, რომლებიც მეტრულ სიდიდეებად იშლებაინ.

მუხლი ტაეპის შემადგენელი ნაწილია, მაგრამ ძველქართულ პოეზიაში ზოგჯერ ტაეპის მნიშვნელობითაც იხმარებოდა. არჩილის „ლექსნი ასნი ორმუხლნი“ ორტაეპიანი სტროფებითაა დაწერილი, მამუკას „წყობილი მრავალმუხლი“ მრავალტაეპიანი ლექსია.

ქართული ლექსის საზომები მარცვალთა რაოდენობაზეა გათვლილი: სამმარცვლედით დაწყებული ოცმარცვლედის ჩათვლით. ჩვეულებრივად, ლექსის საზომებს ამით განასხვავებენ ერთმანეთისაგან: რვა მარცვლიანი, ათმარცვლიანი, თოთხმეტმარცვლიანი, ოცმარცვლიანი ლექსები. თუმცა ჯერ კიდევ მამუკა ბარათაშვილმა მიუთითა მარცვალთა ერთი და იმავე რაოდენობის ლექსებში სხვადასხვა საზომის არსებობაზე (შაირი და გრძელი შაირი). ამაზევე გაამახვილა ყურადღება კოტე დოდაშვილმა (თოთხმეტმარცვლედის სამი სხვადასხვა წყობა).

„ჭაშნიკის“ მიხედვით ნათელია, რომ მარცვალთა ერთი და იმავე რაოდენობიდან ორი საზომის მიღება ცეზურის (გაყოფის) მეშვეობით ხდება.

თავდაპირველად ქართულ ლექსს ცეზურა არ გააჩნდა. სტრიქონების მუხლებად დაყოფა პირობითი იყო. უძველესი ხალხური ლექსების მეტრზე დაკვირვება მონშობს, რომ მუხლებად დაყოფის გარკვეული სისტემა არ გვაქვს. რვა მარცვლიან საზომებში ერთმანეთის გვერდით თავსდებაინ 4/4, 5/3, 2/4/2 და 3/3/2 წყობის სტრიქონები (იხ. „ხალხური ლექსი“).

ლექსის რიტმს სიმღერის ჰანგი არეგულირებდა. ეს ნაწილობრივ დღესაც შემორჩა ჩვენს ხალხურ ლექსს.

მნიგნობრული პოეზია იმთავითვე ცეზურის სიმკაცრით იქცევდა ყურადღებას. საერო ლექსის ნიმუშები, რომლებიც ციტატების სახით არის წარმოდგენილი ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში, უკლებლივ ყველა ცეზურიანია.

კიდევ უფრო მდგრადი გახდა ცეზურა კლასიკურ ხანაში (ჩახრუხაძე, რუსთველი). „თამარიანის“ ოცმარცვლედების თითოეული სტრიქონი სამ ცეზურას შეიცავს. „ვეფხისტყაოსნის“ ყველა სტრიქონში ერთი ძირითადი ცეზურაა, ორი – დამატებითი (მცირე ცეზურა). მცირე ცეზურების სხვადასხვაობამ დაყო „ვეფხისტყაოსანი“ ორ, ერთმანეთისაგან დიამეტრულად განსხვავებულ საზომად – სიმეტრიულ და ასიმეტრიულ ფორმებად.

მეტრულმა ძიებებმა XVII – XVIII საუკუნეებში ცეზურის ახალი ასპექტები გამოავლინა. გურამიშვილის 13-მარცვლიან საზომს ოთხი სხვადასხვა ცეზურა აქვს.

ცეზურის ისტორიაში, რომელიც ანტიკური ხანიდან იღებს სათავეს, ქართულ ლექსს გამოარჩევს ე.წ. რითმიანი ცეზურა (იხ. „ცეზურა“): „თამარ, შენ გიძნობ, /ასულად გიძნობ/ მზე დაუვალი, ოქრომფინარი“ (ჩახრუხაძე). ამ სტრიქონის პირველ ნახევარში, რომლის მუხლები გართიმულია, ცეზურა გაცილებით უფრო ძლიერია, ვიდრე მეორე ნახევარში, სადაც მუხლები არ ირითმება.

ცეზურის შეუვალი კანონმდებლობა დღემდე მოჰყვება ქართულ ლექსს. მხოლოდ ვერლიბრში დათმო მან პოზიციები. ცეზურა მეტრის ელემენტია და, ცხადია, მეტრულად მოუწესრიგებელ ლექსში მისთვის ადგილი არ არის.

მამუკა ბარათაშვილმა იმთავითვე სწორად განსაზღვრა, როცა მუხლისა და ცეზურის ურთიერთმიმართებისას ცეზურას უპირატესობა მიანიჭა: „საცა ესენი გაიჭრების, ყველას გაყოფილს ნახავთ“.

იმისდა მიხედვით, თუ სად კვეთს ცეზურა ტაქსს, ერთი ცეზურა აქვს თუ ორი, „ლექსი არსებითად იცვლება“.

საკმარისია იამბიკოს მუხლები გადავაადგილოთ, ხუთმარცვლიანი უკან გადავიტანოთ, ხოლო შვიდმარცვლიანი წინ, რომ სრულიად სხვაგვარი ლექსი მივიღოთ. ანდა გავაქროთ მუხლობრივი ანჟამბემანი „ვეფხისტყაოსანში“, გადავწიოთ ცეზურა – „მას თინათინის შეენება

ჰკლევდის / ნამნამთა ჯარისა“. სტრიქონი დაიშალა, „ვეფხისტყაოსანის“ ავტორს ვეღარ ვცნობთ.

ცეზურა გაცილებით უფრო საიმედოა საზომთა კლასიფიკაციის დროს, ვიდრე მახვილები და ტერფები. ცეზურის ასეთი აქტიურობა ქართულ ლექსში მისი სილაბურობის მაუნყებელია (იხ. „ცეზურა“).

სილაბურ ლექსში „რიტმის ერთადერთი მაორგანიზებელი საწყისი“ ცეზურაა, რასაც სილაბურ-ტონურ ლექსში არა ვერსიფიკაციული, არამედ სტილისტიკური ფუნქცია აქვს (70, 344-347).

რუსული ლექსის მკვლევარნი ცეზურაზე ყურადღებას ამახვილებენ მხოლოდ ადრინდელი რუსული ლექსის მიმართ, სადაც იაკობ პოლონსკიმ სილაბური სისტემა დანერგა.

კოტე დოდაშვილი, სერგი გორგაძე და აკაკი განერელია, რომელთაც ქართული ლექსწყობა სილაბურ-ტონურად მიაჩნიათ, ცეზურაზე მხოლოდ გაკვრით საუბრობენ, ხოლო გრიგოლ ყიფშიძე, რომლის აზრითაც ქართული ლექსი სილაბურია, ცეზურას დიდ ადგილს უთმობს.

მუხლებად დაყოფილი, ცეზურებით დასერილი, ამავე დროს, სუსტი, უძრავი, ფონოლოგიურ ღირებულებას მოკლებული მახვილის მქონე ქართული ლექსი საერთოს ვერ პოულობს სილაბურ-ტონურ სისტემასთან.

სილაბურ-ტონური ლექსი ძირითადად მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერ მონაცვლეობაზეა აგებული. ამაზე მიუთითებენ მკვლევარნი: ვიქტორ ჟირმუნსკი, ლევ ტიმოფეევი, ვლადისლავ ხოლშეენიკოვი, აგრეთვე, შედარებითი მეტრიკის სპეციალისტი ირჟი ლევი. ამავე აზრისაა აკაკი განერელიაც: „სილაბურ-ტონური ლექსწყობის რიტმი ემყარება ტაეპში მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების (მარცვლების) კანონზომიერ თანმიმდევრობას“ (25, 13).

მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერი თანმიმდევრობა, რასაც მე ერთი გამყოლი ტერფი ვუნოდე, უცხოა ქართული ლექსის საზომთა აბსოლუტური უმრავლესობისთვის. ამ კანონს არ მიჰყვება ისეთი ძირითადი საზომები, როგორცაა 16-მარცვლიანი დაბალი შაირი, ბესიკური, ცეზურით შუაზე გაყოფილი ათმარცვლადი და სხვა, რომელთა სტრიქონებში ერთმანეთს ენაცვლებიან ან ორ-და სამმარცვლიანი ან ორ-, სამ- და ოთხმარცვლიანი რიტმული მონაკვეთები.

16-მარცვლიან მაღალ შაირში (4/4/4/4), ასიმეტრიულ ათმარცვლედში (4/4/2) და ამ ტიპის ლუნმარცვლიან საზომებში, ანდა სამმარცვლიანი მუხლებისგან შედგენილ ექვსმარცვლედში, ცხრამარცვლედსა და თორმეტმარცვლედში (3/3, 3/3/3 და 3/3/3/3) მხოლოდ იმ შემთხვევაში გადის ერთი და იგივე რიტმული ერთეული („ქორე“, „დაქტილი“, „პეონი“) სტრიქონის ბოლომდე, როცა ისინი თითო სიტყვითაა წარმოდგენილი.

ამ წინააღმდეგობის დაძლევა მახვილთა გადაადგილებით სურთ. ლექსში მოხვედრილ სიტყვაში მახვილი შეიძლება გადაადგილდესო. თუ ამ პრინციპით ვიხელმძღვანელებთ, შეგვიძლია ყოველი დაბალი შაირი მაღალ შაირად ვაქციოთ და პირიქით. აკონკრეტებენ: განმსაზღვრელი რიტმული იმპულსიაო. თუ სტრიქონს ქორეული იმპულსი აქვს, ქორეების უწყვეტ რიგს ვლებულობთ, თუ დაქტილური – დაქტილურისასო, მაგრამ ეს ხელოვნური დაყოფა, რაც მახვილთა გადაადგილებას იწვევს, არ დაადასტურა ექსპერიმენტმა.

სიტყვიერი მახვილების გადაადგილება არ ხდება არც ქართულ და არც რუსულ ლექსში (129, 75-76).

რუსულ ლექსმცოდნეობაში არსებობს ტერმინი „сдвиг ударений“, მაგრამ იგი მეტრულ მახვილს გულისხმობს, მეტრული მახვილის გადაადგილებას და არა სიტყვიერი მახვილისას. ტაეპის ძლიერ ადგილას, სადაც მეტრული მახვილი უნდა იყოს, ჩნდება უმახვილო მარცვალი. ანდა, პირიქით, სუსტ ადგილას, სადაც მეტრული მახვილი არ უნდა იყოს – მახვილიანი მარცვალი. მაგრამ ეს არ ხდება ერთი სიტყვის ფარგლებში, რომ სიტყვის აქცენტუაცია შეცვალოს („запрет переакцентуации“, 30, 14).

თუ ეს რუსული ლექსისთვის მიუღებელია, მით უმეტეს, არ შეიძლება მისაღები იყოს ქართულისთვის.

რუსული ლექსის გამყოლ ტერფსა და ქართული ლექსის ანალოგიურ სიდიდეებს შორის მსგავსება მოჩვენებითია, რიტმული თვალსაზრისით ერთი და იგივე არ არის: «Буря мглою небо кроет» (პუშკინი) და «ვარდსა ჰკითხეს, ეგ ზომ ტურფა» (რუსთველი). პირველში ორმარცვლიანი სიტყვები (ქორეები) ძლიერი მახვილებით იკითხება. მეორესთვის მკვეთრი სკანდირება მიუღებელია (იხ. „ანდრეი ფედოროვი“).

როგორც ფონეტიკოსები მიუთითებენ, ქართულ ენაში დიდი ზღვარი არ არსებობს სალექსო და სასაუბრო მეტყველებას შორის (87,

61). ქართული ლექსი ძირითადად გაბმით უნდა იკითხებოდეს. ამგვარი კითხვა კი სილაბური ლექსწყობისთვის არის დამახასიათებელი. როგორც ბ.ტომაშვესკი შენიშნავს, სილაბური ლექსი სასაუბრო ლექსია და არ მოითხოვს პროზისაგან მკვეთრად განსხვავებულ კითხვას (102, 18).

ამრიგად, 1) სილაბურ-ტონური ლექსწყობის ურყევი კანონი – მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერი განმეორება (ერთი გამყოლი ტერფი) – ქართულ ლექსში არ ფუნქციონირებს.

2) სილაბურ-ტონურ ლექსწყობაში არ გადმოსულა მეტრული ლექსწყობის ხუთმარცვლიანი ტერფი დოხში. ქართულ ლექსში კი ჩვეულებრივია ხუთმარცვლიანი მუხლები (16-მარცვლიანი დაბალი შაირი, ბესიკური, ცეზურით შუაზე გაყოფილი ათმარცვლელი). აკაკის მიერ წაკითხულ „განთიადში“, რაც ექსპერიმენტული წესით იქნა შესწავლილი, თვით რამდენიმესიტყვიანი მეტრული ერთეულები ერთ ხუთმარცვლიან მუხლად არის შეკრული, ერთ სამახვილო კომპლექსად: „ია და ვარდი“, „გუნდი და გუნდი“. აკაკის დეკლამაცია საუკუნეზე მეტი ხნისაა, როცა ქართული პროსოდია უფრო შეურყვნელი იყო (150, 34). ამავე დროს, ცნობილია, რომ რაც არ უნდა ცუდი დეკლამატორი იყოს, პოეტი თავისი ლექსის რიტმსა და მელოდიას შეუცდომელი სიზუსტით გადმოსცემს.

აშკარად მიუღებელია ევგენი ბოლხოვიტინოვის მიერ ქართული ლექსის ხუთმარცვლიანი მუხლის პირიქო-დაქტილურად გამოცხადება, ისევე, როგორც მისი ქორე-დაქტილურობა (აკაკი განერელია). ჯერ ერთი, ასეთი ტერფი საერთოდ არ არსებობს და, მეორე, როგორც აკაკის დეკლამაციით დავრწმუნდით, ხუთმარცვლიან რიტმულ ერთეულს ერთადერთი მახვილი თავში აქვს და არა ბოლოდან მესამე მარცვალზე.

ყოველივე ზემოთქმულის მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართული ლექსი სილაბურ-ტონური არ არის.

სილაბურ-ტონურ ლექსში რითმა უსათუოდ მახვილით არის წარმოებული. იწყება სარიტმო სიტყვის (თუ სიტყვების) მახვილიანი ხმოვნისაგან და გრძელდება რითმის ბოლომდე (рѣк – вѣлѣнѣк). სარიტმო სიტყვა ორ ნაწილადაა გაჭრილი: – ек კლაუზულაა, вѣлѣн – ანაკრუზა. ქართულ სიტყვას კი, რა სიგრძისაც არ უნდა იყოს, მახვილი თავში აქვს: მოსწავლენი, მასწავლებელი, ამიტომ ანაკრუზისთვის ადგილი

აღარ რჩება. მართალია, გრძელ სიტყვებს დამატებითი მახვილიც აქვს ბოლოდან მესამე ან მეორე მარცვალზე: მოსწავლენი, მასწავლებელი, მაგრამ სუსტი და, მით უმეტეს, დამატებითი მახვილი სიტყვებს ვერ აწვდის ანაკრუსისა და კლაუზულის სფეროებად.

ზემოთ მოტანილი რუსული რითმის ანალოგიურია გურამიშვილის ტანთ-მონატანთ. მაგრამ ამ სარიტმო სიტყვებს მახვილები სხვადასხვა ადგილას აქვს. თუ რექ – ყელიხექ ერთმარცვლიანი რითმაა, ტანთ-მონატანთ არათანაბარმარცვლიან რითმად ითვლება.

თუ ქართულ რითმას მახვილიანი ხმოვნით დავინყებთ, მაშინ რომანტიკოსები თავიანთ რითმებს ამგვარი აქცენტით წაიკითხავდნენ: გმირი-ძლიერი (გრიგოლ ორბელიანი), მწუხარის-მინდვრის (ნიკოლოზ ბარათაშვილი), რაც ქართული აქცენტუაციით მიუღებელია.

რითმის უბადლო ხელოვანი გალაკტიონ ტაბიძე მის მიერ წაკითხულ „მთაწმინდის მთვარეში“ (რაც ექსპერიმენტულად იქნა გაანალიზებული) რითმებს მახვილებით არ არეგულირებს: სითამამე-ღამე, ვეგებები-ვეკედები და არა სითამამე-ღამე, ვეგებები-ვეკედები (150, 49).

რითმაში მახვილის ილუზიას ქმნის სიტყვათმახვილებისა და რითმის დასაწყისი მარცვლების მახვილთა თანადამთხვევა: ბერობა-ჯერობა-ფერობა-მტერობა (რუსთველი); ილუზიას ქმნის, აგრეთვე, ერთი და იმავე ან მსგავსი ბგერითი ერთეულების ერთნაირი აქცენტირება, რაც შეინიშნება მსახიობ გურამ სალარაძის მიერ წაკითხულ ბესიკის ლექსში: შენაღონები-კონები-თავმომწონები-დასამონები-ღონები-ნაქონები-დასაყონები-ფონები, მაგრამ ამ დროს ჩვენში მთელი აკუსტიკური ერთეული ღნებ ხმაურობს და არა მხოლოდ მისი პირველი მახვილიანი ხმოვანი ო და გვეჩვენება, თითქოს, რითმა მახვილით არის წარმოებული (150, 51).

არცდებოდა სერგი ჟღენტი, როცა თვლიდა, რომ მრავალმარცვლიან სიტყვაში მახვილის ნაცვლად გვაქვს გარდატეხის ხაზი: სიტყვის წინა ნაწილს სხვა ტონი აქვს, ბოლო ნაწილს – სხვა (87, 123), როგორც ამ რითმის ცალშია: შენა /ღონები.

სერგი გორგაძე, რომელიც მტკიცედ იდგა ქართული ლექსწყობის სილაბურტონურობის პოზიციასზე, მკაცრად ილაშქრებდა დეკლამაციაში არათანაბარმარცვლიანი რითმების მახვილებით განონასწორების წინააღმდეგ (იხ. „სერგი გორგაძე“). ამ დროს იგი რითმის რეალური აღქმით ხელმძღვანელობდა და მაშინაც, როცა მრავალმარცვლიან

რითმებში კლაუზულის გარეთ გასული ევფონიურად შეთანხმებული ბგერათა კომპლექსები რითმის შემადგენლობაში შეჰქონდა (იხ. „სერგი გორგაძე“).

ამრიგად, ქართული რითმა გრძლიობის თვალსაზრისით არ ეთანხმება სილაბურ-ტონური ლექსის რითმას.

საგულისხმოა სერგი გორგაძის აზრიც თეთრი ლექსის შესახებ: „ქართველის ყურს ურითმო ლექსი ძლიერ ეჩოთირება, თუმცა მოუხერხებელი კი არაა. ამ მხრივ კი ჩვენ ვუახლოვდებით სილაბურ სისტემას“ („ქართული ნყობილსიტყვაობის“ ეს ციტატა არ არის გადასული „ქართულ ლექსში“).

ქართული ლექსის ბუნებაზე საუბრის დროს არ შეიძლება ანგარიში არ გაენიოს შედარებითი მეტრიკის მონაცემებს. როგორც ზემოთ მქონდა აღნიშნული, ა.ფედოროვი და გ.გაჩეჩილაძე კატეგორიულად უარყოფდნენ ქართული ლექსწყობის კავშირს სილაბურ-ტონურ ლექსწყობასთან, პირველი – რუსულთან, მეორე – ინგლისურთან.

ამავე დროს, ჩვენში კარგა ხანია ფიქრობენ ქართული და ფრანგული ლექსწყობების კავშირ-ურთიერთობაზე (პლატონ იოსელიანი, გრიგოლ ყიფშიძე, იონა მეუნარგია, გალაკტიონ ტაბიძე და სხვ.). მართალია, საგანგებო გამოკვლევა არ არსებობს, მაგრამ წინასწარი მონაცემებით ქართული მეტრიკის ტიპოლოგიური მსგავსება ფრანგულთან ეჭვს არ იწვევს. ორივე მარცვალსათვლელი ენაა, ლექსის სტრიქონებში მარცვალთა თანაბრობას, ან მარცვალთა თანაბრობის კანონზომიერ მონაცვლეობას ემყარება. ფრანგული ვერსიფიკაციის ტრაქტატებში (მორის გრამონი, პ.დეფეი) გამოკვეთილად არის საუბარი რვა მარცვლიან, ათ მარცვლიან და თორმეტ მარცვლიან საზომებზე, რომლებიც ასევე დამახასიათებელია ქართული მეტრიკისათვის. ცნობილი ფრანგული მეტრის, ალექსანდრიული საზომის, ორივე ნყობა ბუნებრივად ზის ქართული მეტრიკის ნიაღში.

ალექსანდრიული ლექსის თავდაპირველი მეტრული სქემა ასეთი იყო – 3/3//3/3:

Tout un mon/de fatal,/ ecrasant/et glace.

ა. დევინი

ამის ეკვივალენტურია გალაკტიონ ტაბიძის სტრიქონი:

ქარვათა /მორევი /დაეშვა / ფარდები („ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“)

ორივეგან 12-მარცვლელი შედგენილია სამ-სამმარცვლიანი მუხლებით.

რომანტიკოსებთან ალექსანდრიულმა ლექსმა ამგვარი სახე მიიღო – 4/4/4:

Ne plus penser./ ne plus aimer./ ne plus hair.

თ. გოტიე

ანალოგიურია ალექსანდრე აბაშელის სტრიქონი:

შემომძახა, /ცისკიდეზე /ქორნილია.

ორივეგან 12-მარცვლელი ოთხმარცვლიან მუხლებადაა დაყოფილი.

IX-XIII საუკუნეების ქართულ ხელნაწერებში აშკარად იკვეთება ფრანგული ალექსანდრიული ლექსის მოდელი, რომელიც წარმოდგენილია არა მხოლოდ ცალკეული სტრიქონების, არამედ მთლიანი ლექსების სახით.

ფრანგული რომანტიკული ლექსის სქემით 4/4/4 დაწერილია ეფრემ მცირეს ოთხი იამბიკო: „ჰე, ფრიადო, მოძღვრებისა უფსკრულთაგან“, „ათნი ესე-სრულ რიცხვედად ლამპრად გაქუნდით“, „ცუდად მოშრომ არის ყოვლად დიდად მოშიშ“, „ჰე, ადამის ზესთა ქმნილო, დამცველ ხატის“ (XI საუკუნე) და პეტრე გელათელის იამბიკო „კიბე განსთალე გელათს ნაგები“ (XIII საუკუნე). ცნობილია, რომ კლასიკური ალექსანდრიული ლექსის პირველსახე (3/3/3/3) XII საუკუნისაა, ხოლო მეორე, რომანტიკული (4/4/4) – XVII საუკუნისა (147).

ჩვენში ყველანი (სილაბისტებიცა და არასილაბისტებიც) შეთანხმებულნი არიან, რომ იამბიკო სილაბური ლექსია. თუ კი ასიმეტრიული 12-მარცვლიანი იამბიკო (5/7) სილაბურია, რატომ უნდა იყოს საექტო სიმეტრიული თორმეტმარცვლედის – 3/3/3/3 ან 4/4/4 – სილაბურობა, მით უმეტეს, როცა ისინი ფრანგული სილაბური ლექსის საზომებია?!

ფრანგული, ისევე როგორც ქართული ლექსის სტრიქონი მარცვალთა გარკვეული რაოდენობის შემცველ მუხლებად იყოფა, ხოლო მუხლთა გამყოფი ცეზურაა.

მართალია, ქართული ცეზურა არ არის ზუსტად იდენტური ფრანგულისა, ცეზურის წინ და სტრიქონის ბოლოს არა აქვს მეტრული მახვილები, მაგრამ მეტრული მახვილები ცეზურაში არ არის ლექსის

სილაბურობის აუცილებელი ნიშანი. რუსული ლექსის მკვლევარი ვლადისლავ ხოლმევიკოვი წერს: „Правда, и в силлабическом стихе, за редкими исключениями, есть так называемые акцентные константы, т.е. постоянные ударения, стоящие в определенном месте - в конце стиха и перед цезурой. Однако акцентные константы - не основной, а вторичный, производный ритмический признак, появляющийся вследствие равносложности стиха и особенностей языка“ (154).

ამრიგად, ცეზურაში მეტრული მახვილების უქონლობა ხელს არ უშლის ქართული ლექსის სილაბურობას. თვით ცეზურის სიძლიერის კომპენსაციას კი, მეტრული მახვილების ნაცვლად, ქართულში ახდენს რითმიანი ცეზურა, ხოლო სადაც ცეზურა ძლიერია, იქ ლექსწყობაც სილაბურია (იხ. „ცეზურა“).

როგორც ვხედავთ, ქართულ ლექსს, რომელიც საერთოს ვერ პოულობს რუსულ და ინგლისურ სილაბურ-ტონურ ლექსწყობებთან, ბევრი რამ აკავშირებს ფრანგულ სილაბურ ლექსთან.

მამასადამე, სილაბურობა ქართული ლექსის ხერხემალია. ასეთი იყო ტრადიციული ლექსწყობა, ძირითადად, ასეთივეა თანამედროვე ლექსიც. მისთვის ნიშანდობლივია მარცვალთა ოდენობების თანაბრობა ან კანონზომიერი მონაცვლეობა, რეგულირებული მუხლედოვანება და ამკარად გამოკვეთილი ცეზურები. ცეზურა ისეთსავე როლს ასრულებს ქართულ ლექსში, რასაც მახვილი - სილაბურ-ტონურში.

ქართული ლექსის სილაბურობას, ისევე როგორც, საზოგადოდ, ლექსწყობის სილაბურ სისტემას ჩვენში (და არა მარტო ჩვენში) ალმაცერად უყურებენ.

აკაკი განერელიას აზრით, ქართული ლექსის სილაბურად გამოცხადება „ეს იქნებოდა ქართული პოეტური მეტყველების საშინელი გაღარიბება“. იგი იმონმებს „სიტყვიერების თეორიის“ ავტორს მელიტონ კელენჯერიძეს, რომ სილაბური ლექსწყობა არის „სიცოცხლეს მოკლებული, მშრალი, უმსგავსო, უძრავი, კაბინეტური, ნაძალადევი“ ლექსწყობა.

ამ საკითხზე საგანგებოდ გაამახვილეს ყურადღება მიხეილ გასპაროვმა და დიმიტრი სლივნიაკმა „ჭაშნიკის“ შესახებ დანერვილ რეცენზიაში: „В новoeвропейской традиции последних пяти веков силлабическое стихосложение воспринимается как нечто неполноценное со стихосложениями „стопного“, строения - античным метрическим и современным силлабо-тоническим“, რაც მართებული არ არისო (31, 186).

შედარებითი მეტრიკის სპეციალისტები მიუთითებენ, რომ სილაბური ლექსი ისეთსავე როლს ასრულებს ფრანგულ პოეზიაში, როგორც სილაბურ-ტონური ინგლისურ ან გერმანულ პოეზიაში. არც სალექსო სისტემის, არც მკითხველთა აღქმის თვალსაზრისით არავითარი საფუძველი არა გვაქვს, სილაბურ-ტონური ლექსწყობა ვერსიფიკაციის უმაღლეს ფორმად მივიჩნიოთ (70, 265).

„კარგი და ცუდი სისტემები ლექსწყობისა არ არსებობს, – წერს გიორგი წერეთელი, – ისე როგორც არ არსებობს კარგი და ცუდი სტრუქტურის ენები“ (129, 89).

ქართულ ლექსწყობასაც სილაბურ-ტონურად გამოცხადება არაფერს შემატებს, ისევე როგორც არაფერს აკლებს სილაბურობა.

მაგრამ ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ქართული ლექსის სილაბურობა ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული, უცვლელი რეალობა იყოს. საუკუნეთა განმავლობაში, მით უმეტეს, აქცენტური ენების მოძალების შედეგად, ქართული ლექსის სილაბური ხერხემალი იზნიქებოდა. სილაბურტონურობისკენ გარკვეული მიდრეკილება მას ჯერ კიდევ გურამიშვილის დროიდან დაეტყო, ხოლო XX საუკუნის ქართული ლექსი ცალკეულ შემთხვევებში მახვილთა მონესრიგების ტენდენციას ამჟღავნებს.

ალიტერაცია-ასონანსში, რომლითაც ასე მდიდარია ქართული ლექსი, განმეორებული თანხმოვნები და ხმოვნები უსათუოდ მახვილით არის გაძლიერებული (იხ. „ლექსის ეეფონია“).

ექსპერიმენტი ალბათ დაადასტურებს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ 33-ე სტროფში ყველაზე უფრო მაღალი ტონალობისაა მესამე ტაქტის მღ-მარცვალი, რომელიც მიჯრით მდებარე სიტყვების თავშია მოთავსებული: „მოსამართლე და მონყალე, მორჭმული“ ასეთივეა შენმარცვლის განმეორება აკაკის სტრიქონებში: „შუნი ვარ, შენთვის მოვკვდები, შენზედვე მგლოვიარეო“ („განთიადი“).

კონსონანსურ-დისონანსურ რითმებს, რომლებმაც დღეს ფართო გავრცელება პოვა, ვერასგზით ვერ აღვიქვამთ მახვილთა გამკვეთრების გარეშე. გალაკტიონის რითმებში: ათოვოთ-უსათუოდ, გადაიხაროს-სიხარულს („მთელი დღე ვგრძნობდი“) ხმოვანთა სხვადასხვაობა კომპენსირებულია ერთი და იმავე საყრდენი ხმოვნების (ა, ი) ტონალობის გაზრდით.

იზოსილაბურობის მკვეთრი დარღვევა თანამედროვე ქართულ ლექსში (ნარევი ფორმები), მით უმეტეს, ვერლიბრი ტონურობის

გაძლიერებას იწვევს. ვერლიბრი (თავისუფალი ლექსი) სწორედ იმიტომაა თავისუფალი, რომ ანგარიშს არ უწევს ქართული ლექსისთვის აუცილებელ სილაბურ წესრიგს.

ამდენად, მართებული არ იქნება განცხადება, რომ ყველა დროისა და ეპოქის ქართულ ლექსში, მის ყველა მონაკვეთში, სილაბურობა სუფთა სახით იყოს შენარჩუნებული. დანამდვილებით მხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ ქართული ლექსწყობა სილაბურ-ტონური არ არის და ლექსწყობის სისტემებს შორის ყველაზე მეტ სიახლოვეს სილაბურ სისტემასთან ამჟღავნებს.

VIII. ლექსის ევფონია

ლექსისა და პროზის განმასხვავებელ ნიშანთაგან ევფონია ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია, რადგან იგი ლექსის კუთვნილებაა და არა პროზისა.

ევფონია, ბგერწერა, ინსტრუმენტირება სინონიმური ცნებებია და ლექსის კეთილხმოვანებას ნიშნავს.

ევფონიას თავისი სახეები, ფორმები აქვს. ყველაზე ძირითადი და არსებითია თანხმოვანთა განმეორებანი (ალიტერაცია) და ხმოვანთა განმეორებანი (ასონანსი). აღსანიშნავია, აგრეთვე, მსგავს ბგერათა ერთობლიობა და ბგერათმიმბაძველობა, ანუ ონომატოპეა.

ლექსის ევფონია ენის ფონეტიკურ მონაცემებს ეფუძნება. ფონეტიკური თვალსაზრისით ენები მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. არსებობს კეთილხმოვანი და ნაკლებად კეთილხმოვანი ენები. თუმცა ამა თუ იმ ენაზე მოსაუბრე ადამიანისთვის მშობლიური ენა ყველაზე უფრო კეთილხმოვანია. ამ შემთხვევაში სუბიექტური ფაქტორი მოქმედებს. თუმცა არც ობიექტურის გამორიცხვა არ შეიძლება.

თეიმურაზ პირველის სიტყვები: „სპარსთა ენისა სიტკბომან მასურვა მუსიკობანი“ და „მძიმე არს ენა ქართველთა“ ანტიპატრიოტულ, კოსმოპოლიტურ გამონათქვამებად არ უნდა მივიჩნიოთ. სპარსული ენა, მართლაც, ტკბილი და მუსიკალურია, ხოლო ქართულს ორი პოლუსი აქვს: სიმსუბუქე და სიმძიმე. ისეთი სიტყვის გვერდით, როგორცაა საამღ, გვაქვს გვბრდღვნის და გვფრცქვნის. ეს პოეზიაშიც გადავიდა. შდრ. ერთის მხრივ: „შესვი, გაამოს“ (ნ. ბარათაშვილი), „იით

მოაივებს" (გ. ტაბიძე) და, მეორეს მხრივ: „განძრცვილვარ გრძნობით“ (ი. ჭავჭავაძე), „ხელებ ჯღრდესავით ჰკიდიდა“ (ვაჟა-ფშაველა).

ქართულ ენას ახასიათებს, როგორც რუსთველი იტყვოდა: „სიღბო ნაქსოვისა და სიმტკიცე ნაჭედისა“. აკაკი შანიძეს „ქართული ენის გრამატიკაში“ მოტანილი აქვს ვაჟას ერთი სტრიქონი: „ღმერთს სთხოვდნენ ცოლ-ქმრის დღეგრძლობას“, სადაც მ ხმოვანთან 26 თანხმოვანი იყრის თავს. აკაკის ლექსის სტრიქონებში, პირიქით, თვალსაჩინოა თანხმოვანთა სიმცირე:

სიტყვებში თანხმოვანთა სიმრავლე ხელსაყრელ პირობას ქმნის ლექსის ბგერწერული მრავალფეროვნებისათვის.

ჩვენს ზეპირსიტყვიერებაში ანდა ზები, გამოცანები, შელოცვები ბგერათა ჰარმონიით გამოირჩევა და მთელი ქართული პოეზია კეთილხმოვანი ჟღერადობის საუკეთესო დადასტურებაა.

1) ალიტერაცია

ალიტერაცია ეწოდება სტრიქონებში ერთი და იმავე ან მსგავსი თანხმოვანი ბგერების გამეორებას. ლიტერა ასოს ნიშნავს. ალიტერაციას თავისი სახეები აქვს, რომელთაგან ყველაზე მარტივია ბგერათა წყვილულების განმეორება: „ცვარნი ციურნი“, „უგზურმა თაგუნამ“ და სხვა.

უფრო საყურადღებოა ალიტერაციული სამეულები: „მტერსა მოყვრულად მოსულსა“ (აკაკი), „ჭორმეშელ ჭიელ ბიჭებსა“ (ვაჟა).

აღსანიშნავია ე.წ. კიბური ალიტერაციები, როცა ერთი სტრიქონის ბოლო ბგერწერითი ხერხით უკავშირდება მეორის დასაწყისს:

ჩვენ ხომ სიმების სისუსტემ

სინათლე დაგვიბნელაო.

(აკაკი)

შენ აგისსნია ბერი ქარაგმა,

ქორთნიკონის კენტი და ლუნი.

(ი. გრიშაშვილი)

ზოგჯერ ალიტერაცია ჯაჭვისებურია: სტრიქონის პირველი სიტყვა ერთი და იმავე თანხმოვნით მეორესთანაა შეკრული, მეორე – მესამესთან:

ბალი შეღმა შე-რე-შენდა.
(რუსთველი)

როგორც ვხედავთ, სიტყვა ბალი ღ თანხმოვნით დაკავშირებულია სიტყვასთან შეღმა, ხოლო ეს უკანასკნელი შე კომპლექსით – სიტყვასთან შე-რე-შენდა. ანალოგიურია – “პატარა ჩიტი ჩიოდა” (აკაკი).

ხშირად ერთი და იმავე თანხმოვნის განმეორება ვერ ეტევა სტრიქონის ფარგლებში და მეორეშიც გადადის. მაგრამ უფრო დამახასიათებელია სტრიქონთა ალიტერაციული განსხვავებულობა: ერთ სტრიქონში ერთი თანხმოვანი მოძრაობს, მეორეში – განსხვავებული ჟღერადობის მეორე თანხმოვანი და ორტაუპედი კონტრაპუნქტის პრინციპზე იმართება:

აბა, რას ბრძანებ, ბატონო,
გიჟი გგონივარ განაო.
(აკაკი)

ბ-ს ხმოვანება გ-ში გადადის.

ვაჟას სტრიქონებში ბ, რ თანხმოვნებს მათგან კიდევ უფრო დაშორებული ხ თანხმოვანი ენაცვლებათ:

იზიარებდა ბებრის დარდს
სახის შაჭმუხვებით ხმელითა.

2) ასონანსი

რიტმაში ასონანსი არაიდენტური რიტმის სახეობაა, ხმოვანთა იგივეობას და თანხმოვანთა ნაწილობრივ სხვაობას ეწოდება. ბგერწერის დროს კი ასონანსი ერთი და იმავე ხმოვნის განმეორებაა. განსაკუთრებით ხშირია ა-ს ასონანსი:

ალვის ხე აყვავებულა,
ამშვენებს არე-მარესა.
(აკაკი)

აღსანიშნავია ო ხმოვნის განმეორება:

ორო ჭადარო, წყვილო ჭადარო.
(გალაკტიონი)

ე ხმოვნის განმეორება:

ერთადერთად, ქვეყნის ღმერთად
გაჩენილო, უებარო.

(აკაკი)

უ ხმოვნის განმეორება:

უცნაურო და უთქმელო, უფალო უფლებათაო.
(რუსთველი)

ი ხმოვნის განმეორება:

სიბრძნე, სიმდიდრე, სიუხვე, სიყმე და მოცალეობა.
(რუსთველი)

ამ შემთხვევაში, როგორც ვხედავთ, ხმოვნებთან ერთად თან-
ხმოვნებიც (ს) მეორდებიან. ამას ალიტერაცია-ასონანსი ეწოდება.
ანალოგიურია:

რის დავბერდი, დაუძღურდი, სახე დაჭკნა, დამელარა.
(აკაკი)

ალიტერაცია-ასონანსს დიდი ფუნქცია აქვს დაკისრებული
„ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ სტრუქტურაში, რაც საგანგებოდ
გამოიკვლია კონსტანტინე ჭიჭინაძემ. ალიტერაციის ძარღვი შეუწყვე-
ტლად მიჰყვება პოემას. ვერ ვნახავთ სტრიქონს, სადაც მარტივი
ალიტერაცია მაინც არ იყოს. პოემის დასაწყისში – „რომელმან შექმნა
სამყარო“ ერთმანეთს თანხედებიან ბგერათა კომპლექსები: მან-
მნა (რომელმან შექმნა) და რო-რო (რომელმან... სამყარო). გამყოლი
ალიტერაციით გამოირჩევა სტრიქონი: „ბროლ-ბადახშისა თლილისა,
მით მიჯრით მინყობილისა“, რომლის ყველა სიტყვა სტრიქონის
საერთო ჰარმონიაშია ჩართული. დამახასიათებელია პრეფიქსების
განმეორებაც.

ხშირად რუსთველი სტრიქონებში სიტყვებს ბგერათა ჰარმონიის
მიხედვით ალაგებს ისე, რომ მათი ადგილგადანაცვლება შეუძლებელია.
აღსანიშნავია, კერძოდ, მიჯნურის თვისებათა ჩამოთვლა: „სიბრძნე,
სიმდიდრე, სიუხვე, სიყმე და მოცალეობა“. მიჯნურის დახასიათებაში
პირველი ადგილი სდბრძნეს არ უნდა სჭეროდა. უფრო მიზანშეწონილი
იქნებოდა სიყმე, მაგრამ ამ სიტყვით რომ დაენყო ჩამოთვლა, მომდევნო

სიტყვასთან ბგერნერული კავშირი შესუსტდებოდა, მოიშლებოდა რ ბგერის ალიტერაცია, რასაც სიტყვა სიბრძნე ჰქმნის (სიბრძნე, სიმ-დიდრე), ისევე როგორც მუსიკალურ ეფექტს ქმნის სიყმე სიუხვეს შემდეგ (ყ და ხ მონათესავე ბგერებია). ამავე დროს, აღსანიშნავია, რომ მეორე სტრიქონში, სადაც მიჯნურის თვისებათა ჩამოთვლა გრძელდება, არსად არ გვხვდება ხმოვანი ი, რომელიც ამ სტრიქონში ბგერათა ჰარმონიას ქმნიდა. მას ე ხმოვანი ცვლის, „ენა, გონება, დათმობა, მძლე-თა მებრძოლთა მძლეობა“.

ანალოგიურიც ცის მნათობთა ჩამოთვლის თანმიმდევრობა: „მზე, ოტარიდი, მუშთარი და ზუალ ჩემთვის ბნდებთან, მთვარე, ასპიროზ, მარიხი მოვლენ და მონმად მყვებთან“.

ამ სტრიქონებში, კ. ჭიჭინაძის თქმით, არ შეიძლება არც ერთი მნათობის ადგილიდან დაძვრა, ისე არიან ისინი ბგერითი სამაგრებით ერთმანეთთან დაკავშირებულნი.

„ვეფხისტყაოსნის“ მუსიკალური ენის დახასიათების მიზნით კ. ჭიჭინაძე ერთმანეთს უდარებს რუსთველის, თეიმურაზ პირველის, არჩილის, გურამიშვილისა და ბესიკის ერთი და იმავე საზომით დანერვილ ლექსთა თანაბარი რაოდენობის სტრიქონებს და გამოჰყავს ე.წ. ალიტერაციის კოეფიციენტი. რაც უფრო ხშირია თანხმოვანთა განმეორება, მით უფრო ნაკლებია სტრიქონებში მათი რაოდენობა (განმეორებული თანხმოვნები აკლდება) და დაბალია ალიტერაციის კოეფიციენტი. შერჩეული მასალის ანალიზის შედეგად ალიტერაციის ყველაზე დაბალი კოეფიციენტი აღმოაჩნდა რუსთველს, შემდეგ გურამიშვილსა და ბესიკს.

ბგერათა ჰარმონიული თანხმობის ბრწყინვალე ნიმუშები გამოავლინა აკაკის, ვაჟას და გალაკტიონის ალიტერაცია-ასონანსების შესწავლამ.

ერთი და იმავე ხმოვანთა და თანხმოვანთა განმეორებასთან ერთად, აკაკისთვის ნიშანდობლივია მსგავს ბგერათა ერთობლიობა, რაც ერთიან, სასიამოვნო უღერადობას ქმნის, თუმცა ცალკეული ბგერების განმეორებით არ იქცევა ყურადღებას.

ჭრელი პეპელა დაათრო
და გააბრუა იამა,
მას მიეპარა ყმანვილი,
დაიჭირა და იამა.

მსგავსი აკუსტიკა, პირველ რიგში, ხმოვანთა სიმრავლითაა გაპირობებული. ამ სტროფის 32 მარცვალში 29 თანხმოვანი მონაწილეობს, ე.ი. ხმოვნები გაცილებით ჭარბობს თანხმოვნებს და ხმოვანთა დომინანტობა სტროფს გაბმული ჟღერადობის ხასიათს აძლევს. ამასთან ერთად, არანაკლები მნიშველობა აქვს თანხმოვანთა ხასიათს და ურთიერთმიმართებას. ხმოვნების, როგორც მჟღერი ბგერების, გვერდით მჟღერი თანხმოვნები იყრის თავს.

ბგერათმომბაძველობა ანუ ონომატოპეა ევფონიის ყველაზე მარტივი სახეა და გულისხმობს ბუნების მოვლენათა ბგერით მიბაძვას, რაც ხშირია პოეზიაში. შდრ. ა. აბაშელის „სსსსს... სისინებს სიო, შშშშ... შრიალებს ისლი“. ამგვარივეა „ქარი ქრის“, „ფრინველი ფრენს“ და სხვა. დოლის ცემის იმიტაციაა: „ამ პატარას, იმ პატარას“:

დოლი მღერის, ვათამაშებ

ამ პატარას, იმ პატარას.

(ილია სიხარულიძე)

3) ონომასტიკა და ევფონია

ალიტერაცია-ასონანსს ხშირად მიმართავენ პოეტურ ეპოსში პერსონაჟთა სახელების (ონომასტიკა) გახმოვანების მიზნით, რაც ხელს უწყობს პერსონაჟთა დახასიათებას. ეს, ამავე დროს, თხზულების კომპოზიციასთანაც არის დაკავშირებული.

ტარიელის პირველი გამოჩენა „ვეფხისტყაოსანში“ ამ სახელში შემავალი ბგერების გამეორებითაა შემზადებული (მწ-ე სტროფი).

განსაკუთრებით მდიდარ მასალას იძლევა ამ მხრივ ვაჟაფშაველას პოემები.

„გველის მჭამელში“ მინდიას ხსენებას წინ უძღვის მშვიდია-დიდია-ჰკიდია რითმით განწყობილი პასაჟი, როგორც აკუსტიკური სამზადისი მთავარი გმირის სახელის მოსასმენად.

„სტუმარ-მასპინძლის“ გმირთა ჰარმონია, ჯოყოლა-ალაზა-ზვიადა-ურის სულიერი თანხმობა, რაც ნანარმოების დედააზრს წარმოადგენს, ამ სახელების ფონეტიკური მსგავსებითაც არის განმტკიცებული – ჯოყოლა, ალაზა, ზვიადური (– ყ, ლ, ზ თანხმოვნები). პოემის მეოთხე სახელდებული პერსონაჟი მუსა, რომელიც ეწინააღმდეგება ამ ჰარ-

მონიულ სამებას, მისგან სახელის ფონეტიკური შედგენილობითაც განსხვავებულია.

ონომასტიკის ევფონიასთან დაკავშირებით საინტერესოა შემდეგი დეტალი. ნადირობიდან დაბრუნებულ ქისტ ჯოყოლას გზაში შეხვდება ქისტების დაუძინებელი მტერი ხევისური ზვიადაური, რომელსაც ჯოყოლა პირადად არ იცნობს. როცა სახელს ჰკითხავს, ზვიადაური იცრუებს („იცრუა ზვიადაურმა, თვისი სახელი დამალა“), რადგან ამ სახელს ქისტეთში იცნობდნენ. მაგრამ რა სახელი დაირქვა მან? – „ნუნუა მქვიან, ძმობილო“. ზვიადაურს რომ ეთქვა, მაგალითად, ზეზვა მქვიანო, სახელთა უღერადობის მსავეებით, შეიძლებოდა ჯოყოლას ეცნო იგი, მაგრამ მან დიამეტრულად საპირისპირო უღერადობის სახელი მოძებნა – ნუნუა.

ევფონია ვაჟასთვის საგანგებო დანიშნულების პოეტური ხერხია. ამიტომ არის, რომ „ეთერი“, რომელიც მხატვრული თვალსაზრისით ვერ უტოლდება სხვა პოემებს, ევფონიურადაც ღარიბია.

მეორე მხრივ, ეს პოეტური ხერხი ყველა შემთხვევაში ერთნაირი სიძლიერით არ არის ამოქმედებული. ავტორი ნაწარმოების სტრუქტურის ხან ერთ ელემენტს წამოსწევს და მას აკისრებს მთავარ ფუნქციას, ხან კი – მეორეს. კერძოდ, ნათელი ხდება, რომ პოემაში „გოგოთურ და აფშინა“ ვაჟა იმთავითვე ევფონიური მხარის მაქსიმალური მონეს-რიგების გზას დაადგა. შესაძლოა მას ამის იმპულსი მისცა პოემის სათაურში გამოვლენილმა გმირთა დაპირისპირებამ. კონტრასტული ხასიათები: გოგოთური და აფშინა ვაჟამ ევფონიურადაც მკაცრად გამოიწვნა ერთურთისაგან და თითოეულ მათგანს ტექსტში თავ-თავიანთი ფონეტიკური სიმაგრეები გაუჩინა.

როგორც გოგოთური და აფშინა პოემაში შედარებითი მეთოდით არის დახატული, ამავე პრინციპზეა აგებული პოემის ევფონიაც. გოგოთურისა და აფშინას დაპირისპირება, უწინარეს ყოვლისა, მათს სახელებში იჩენს თავს. ამ სრულიად განსხვავებული უღერადობის სახელთა აკუსტიკას ერთმანეთთან საერთო არაფერი აქვს. სიტყვა გოგოთურ უღერადია და გმირის სიძლიერე მის სახელშიც არის საგრძნობი, ხოლო ამის საპირისპიროდ აფშინა ყრუდ გამოითქმის.

ეს ორი სახელი პოემაში ორ განსხვავებულ ხაზს ქმნის, თითოეულ მათგანს თავისი დამახასიათებელი აკუსტიკა მიჰყვება.

ერთი და იგივე ხმოვნები და ერთი და იგივე ან მსგავსი თანხმოვნები ქმნიან ერთიან გამას, რომელიც თან მოაქვს თითოეული გმირის სახელს.

პოემის პირველსავე სტრიქონში ა და ბ ბგერები („ამბობენ ბლოელ“) პირდაპირ მიმართებაშია აფშინას აფ კომპლექსთან („ამბობენ, ბლოელ აფშინა“), მსგავსად გოგოთურის ცოლის სიტყვებისა: „ამბობენ, აფშინას ცხენს“. აფ კომპლექსის გამეორებით იქცევეს ყურადღებას მსაზღვრელ-საზღვრული: „გადაფითრებულს აფშინას“. შ-ს ალიტერაციაზეა აგებული შემდეგი ანაფორა:

აფშინას ბანარაულის
შუქი შორს გაიფინება.

თანხმოვანი შ, რომელიც სიტყვა აფშინას საყრდენ ბგერას წარმოადგენს, აქ ალიტერირებულ სამეულს ქმნის (აფშინას... შუქი შორს). როგორც ცნობილია, შ ბგერა ისმის სიტყვაში ვაჟკაცს, მით უმეტეს, თუ იგი შ-ს შემცველ სიტყვასთან მეზობლობს. ამ მხრივ საგულისხმოა შემდეგი ევფონიური გადასვლა:

პირდაპირია აფშინა,
ვაჟკაცს არ უყვარს პარება.

აქ ჰარმონიას ქმნის აგრეთვე პირდაპირის და პარებას პ თანხმოვანი – აფშინას ფ თანხმოვანთან მიმართებაში. სინტაგმაში – გადაფითრებულს აფშინას, რომელიც ზემოთ აფ კომპლექსის გამეორების ნიმუშად მოვიტანე – თვალში საცემია აგრეთვე ა ხმოვნის გამეორება (ოთხი ა რვა მარცვლის მანძილზე). საერთოდ, აფშინას ა ხმოვანი მდიდარ მასალას იძლევა ასონანსისათვის; სამმარცვლიან სიტყვაში იგი ორ ადგილს იჭერს, ამასთანავე, სიტყვის დამწყები ბგერა არის და მახვილიანია. როცა აფშინას მახვილიანი ა მეზობელი სიტყვების მახვილიან ა-ს ეხმიანება, კეთილხმოვანება აშკარა და თვალნათლივია: „აფშინა არი სწორედა“, „რა ვქნა, ამოთქვა აფშინამ“.

კიდევ უფრო გამოკვეთილია გოგოთურის ევფონიური პროფილი. ამისთვის ხელსაყრელ ნიადაგს ქმნის ამ სიტყვის მდიდარი ფონიკური შედგენილობა. ვაჟა გოგოთურს ჩვეულებრივად, თავის შესატყვისს აკუსტიკურ გარემოში ახასიათებს:

გოგოთურს რკინის გული აქვ,	გ კ ქ
მკლავი ხომ გადამეტია,	კ ბ
რამდენჯერ მარტომ შაბერტყის	დ ტ რ
მტერი ქვიშაზედ მეტია.	ტ დ
ომში სიკედილს ჰგავ გოგოთურ	კ ბ

და ა.შ.

ამ სტრიქონებში ალიტერაციას ქმნის სიტყვა გოგოთურის დამახასიათებელი თანხმოვნები: გ, თ, რ თავისი ვარაიციებით: კ, ქ და დ, ტ.

ასევე, თავის შესატყვის აკუსტიკურ გარემოში მოქმედებს გოგოთური:

განყრა, გაჯავრდა გოგოთურ,
გულში აედრა უინია.
ხელი გაავლო აფშინას,
დადუა, დაბეგვა ძალიან.

ამ მონაკვეთის აკუსტიკა გ, დ თანხმოვნების მრავალგზისი გამეორების შედეგს წარმოადგენს. კერძოდ, გ თანხმოვანი ოთხ სტრიქონში 7-ჯერ მეორდება, თანაც თითქმის ყველა შემთხვევაში მახვილიანი მარცვლის შემადგენლობაშია შესული (განყრა, გაჯავრდა გოგოთურ, გულში, გაავლო).

ეეფონიურად არის ხაზგასმული გოგოთურისა და აფშინას კონტრასტული ხასიათები, რასაც ვაჟა ხშირად პარალელიზმის ფორმით გვთავაზობს.

ვნახოთ გოგოთურის შემოსვლა პოემაში:

თანაც იტყვიან: გოგოთურს
ჯანით ვერ შეედრებაო,
ნეკით გასტყვარცნის, აფშინა
ხე და ქვათ შეეცხებაო.

აქ ყურადღებას იქცევს პარალელური დაწყვილება: „გოგოთურს შეედრებაო“, „აფშინა შეეცხებაო“. თრ, დრ თანხმოვნების პარალელიზმის პირველ წევრში, ა ხმოვანი და შ თანხმოვანი მეორე წევრში ეეფონიურ კონტრასტს ქმნის, რაც პოემის ამ მონაკვეთზე დაპირისპირებულთა ერთიანობის ცნობილი კანონის ძალით მოქმედებს.

როგორც ვხედავთ, „გოგოთურ და აფშინას“ ონომასტიკის ალიტერაციული საფუძველი მყარია. მე მხოლოდ ძირითად მომენტებზე გავამახვილე ყურადღება. მთლიანად კი საგულისხმო სტატისტიკას ვლებულობთ: ამ ორი სახელის 39 გახშიანებიდან 36 აკუსტიკურად შეწყობილია. პოემას თავიდან ბოლომდე მიჰყვება ეს ორი ეეფონიური ხაზი, ორი ურთიერთგანსხვავებული ტონალობა, რაც დიდად უწყობს ხელს ამ ორი კონტრასტული სახის გამოკვეთას.

გმირთა სახელების მიზანდასახული ეეფონია სხვა პოემებშიც იგრძნობა.

„აღუდა ქეთელაურში“ უაღრესად ჰარმონიულია გმირის სახელისა და გვარის ურთიერთმიმართება. სახელი აღუდა ყველა ბგერით არის შესული გვარის – ქეთელაურის – შემადგენლობაში (ერთგან დ შეცვლილია მისი მონათესავე თ-თი). ეს ჰარმონია დარღვეულია აფშინა მინდოდაურში, რაც შემთხვევითი არ უნდა იყოს: აღუდა ქეთელაური ვაჟას იდეალური გმირია, აფშინა მინდოდაური – არა.

ქეთელაურთან დაკავშირებით საინტერესოა ანაფორა – ეპიფორას ერთ სტროფში გაერთიანების ფაქტი:

გამასტყვრა მუცალის თოფი,
ტყვია ჩქამს იზამს მქისესა,
გაუტეხს ქეთელაურსა
საპირის-ნამლეს რქისასა.

ქ თანხმოვანი და სა კომპლექსი ფონეტიკურად აკავშირებს უკანასკნელ 3 სტრიქონს: მქისესა, ქეთელაურსა, რქისასა (ეპიფორა), ხოლო თანხმოვნები: ტარი და ყარი (მისი მონაცვლე ხარით) – პირველ სამ სტრიქონს: გამასტყვრა, ტყვია, გაუტეხს (ანაფორა). ქეთელაურის რ თანხმოვანი, როგორც განსაკუთრებით ძლიერი და უღერადი ბგერა, საგანგებოდ არის გამოყენებული დინამიკის გადმოსაცემად, რასაც გაჯავრებული აღუდას მოქმედება ქმნის:

გაჯავრდა ქეთელაური,
ფერი დაიდვა მგლისაო:
ხელი გაიკრა ფრანგულსა,
შუქი ამოხდა მზისაო,
უქნივა მოზვერს ქედზედა.
თავი მიგორავს ძირსაო.

რ ბგერით არის შეკრული პირველი ალიტერაციული სამეული (გაჯავრდა ქეთელაური, ფერი), აგრეთვე სტრიქონი: „ხელი გაიკრა ფრანგულსა“ (ერთგან რ-ს მონათესავე ლ ენაცვლება).

გარდა რ ბგერისა, ამ საოცრად მოძრავ სტრიქონებში, რომლის ბადალი მხოლოდ „ვეფხისტყაოსანში“ შეიძლება ვიპოვოთ, ალიტერაციას ქმნის, ერთი მხრივ, გ, ქ, კ თანხმოვნები (გაჯავრდა ქეთელაური, გაიკრა ფრანგულსა), ხოლო, მეორე მხრივ, ზ ბგერა მისი მონათესავე ძ-თი (მზისაო, მოზვერს, ქედზედა, ძირსაო).

დიალექტის ფუნქციური დანიშნულებით გამოყენება, რაც ვაჟას ლექსებსა და პოემებში ჩვეულებრივი მოვლენაა, ზოგჯერ ევფონიასთან არის დაკავშირებული:

ერთხელ მაუნდა ალუდას,
ერთხელ მობრუნვა თავისა.

სინტაგმა მაუნდა ალუდას დიალექტური მაუნდას გამო იმდენად გაკეთილხმოვანებულია, რომ თანამედროვე გაგებით რითმას ქმნის.

დიალექტის ამავე მიზანდასახულებით გამოყენება პოემაში სხვაგანაც შეინიშნება: მათქრა მარჯვენა („ბევრს ქისტს მათქრა მარჯვენა“). საგულისხმოა, რომ ამ სიტყვას ვაჟა ყოველთვის დიალექტური ფორმით არ ხმარობს. ეგვევ სტრიქონი „სტუმარ-მასპინძელში“ მთლიანად ლიტერატურული ენით არის გამართული: ზვიადაურმა „ბევრს ქისტს მოაქრა მარჯვენა“. ამ სხვადასხვაობის ახსნა ისევ ევფონიით ხერხდება. „ალუდა ქეთელაურის“ დასაწყისი, როგორც ზემოთაც ვნახეთ, საგანგებო კეთილხმოვანებით გამოირჩევა. კერძოდ, მათქრა მარჯვენა ევფონიურ კონტექსტშია ჩართული. ზედა სტრიქონი შეიცავს დიალექტურ მაუნდის, ქვედა სტრიქონში კი გვაქვს ალიტერაციული წყვილი: ფრანგული ფხიანი (რომელიც თავის მხრივ, ენათესავენა ამავე სტროფის ევფონიურ ცენტრს – საფიხვნოს). ზევითა მაუნდის და ქვევითა ფრანგული ფხიანი სტიმულს აძლევს პოეტს, რომ სიტყვა მათქრა დიალექტური ფორმით იხმაროს და მთელი კომპლექსი შეათანხმოს სიტყვასთან მარჯვენა (მათქრ//მარჯ).

„სტუმარ-მასპინძლის“ საწყისი თავები კი, სადაც „მოაქრა მარჯვენა“ გვაქვს, საერთოდ არ გამოირჩევა საგანგებო ევფონიური ჟღერადობით. კერძოდ, ამ სტრიქონის წერის დროს ვაჟას წინაშე კეთილხმოვანების ამოცანა არ იდგა, ამიტომ ამჯობინა კუთხურ მოქცევას გამართული ლიტერატურული ფორმა. ვაჟას დიალექტიზმების მხატვრული ფუნქციის გათვალისწინება აუცილებელია ავტორის ენობრივი პოზიციის გარკვევისას.

ტიპიურ შედგენილ რითმას გვაძლევს სიტყვა ალუდასთან შეთანხმებული არ უნდა:

ალუდას თოფი არ უნდა,
ატირდა როგორც ქალიო;
არ აჰყრის იარაღებსა,
არ ეხარბება თვალიო.

ეს სტროფი საერთოდ გამოირჩევა თავისი დახვეწილი ევფონიით, რასაც, უწინარეს ყოვლისა, ქმნის ალ (არ) კომპლექსის ხშირი გამეორება (ალუდას, არ უნდა, არ აპყრის, არ ეხარბება, ქალიო, თვალიო).

აღსანიშნავია აგრეთვე დ თ ტ ბგერების მონაცვლეობა („ალუდას თოფი არ უნდა, ატირდა“). თუ ამას დავუმატებთ -ა-ს ანაფორას, ხმოვნის გამეორებას ოთხივე სტრიქონის თავში, რაც გამდიდრებულია რ, ლ თანხმოვნებით, აგრეთვე, ზოგიერთ სხვა ბგერნერით ნიუანსს (ებ - კომპლექსი და ყ, ხ-ს დაწყვილება ბოლო ორ სტრიქონში), დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ აღნიშნული სტროფი ჰარმონიული ჟღერადობის მწვერვალზეა.

ორიოდე საინტერესო ევფონიურ წყვილს ქმნის სახელი მუცალი, რომლის ცენტრალური ბგერა არის ც. „ვაჰ, ცდასა მუცალისასა“. „იმ ცხონებულსა მუცალსა“, „მუცალს არ სნადის სიკვდილი“ და სხვ.

„ალუდა ქეთელაურის“ მსგავსად, ევფონიის თვალსაზრისით მდიდარ მასალას იძლევა „სტუმარ-მასპინძლის“, „გველის მჭამელის“ და ნაწილობრივ „ეთერის“ ონომასტიკა. ზვიადაურის, ჯოყოლას, მინდიას დამახასიათებელი თანხმოვნები: ჯ, ზ, დ, თ არა ერთი და ორი მომხიბლავი ალიტერაციის წყარო ხდება:

კერის პირს იჯდა ჯოყოლა.

.....

წავიდნენ, ზვიადაური

ზეზე განირეს ტიალად.

.....

ოლონდ მინდია თან მყეანდეს.

.....

წამოდგა ქალი ეთერი,

მთვარე ამოჰყვა პირზედა.

არა თუ ცენტრალურ გმირთა, თვით შემთხვევით შემოსულ პერსონაჟთა სახელებიც კი ისეა ჩამაგრებული სტრიქონებში, რომ მათი ამოღება ან სხვა სახელით შეცვლა შესაბამისი ადგილის სერიოზულ რეკონსტრუქციას მოითხოვს. ერთი ასეთი პერსონაჟია აპარეკა, რომელიც „სტუმარ-მასპინძელში“ ხევსურთა სალაშქროდ მზადების დროს გამოჩნდება, ორ სიტყვას იტყვის და მიიმალება:

ძნელი სათქმელია, რომელმა რომელი გამოიწვია: აპარეკამ კვირა თუ პირიქით. ის კი ცხადია, რომ ეს ეპიფორა საგანგებოდ არის შერჩეული.

საყურადღებოა „ბახტრიონის“ ონომასტიკასთან დაკავშირებული ალიტერაციებიც. პოემის გმირთა სახელები (კვირია, ხოშარაული, ნინოლა, ლუხუმი, ზეზვა), თითქოსდა, ბგერათა კაუჭებით არის ჩამაგრებული სტრიქონებში. ალიტერაცია ვლინდება მათს ურთიერთობაში მეზობელ სიტყვასთან ან მეზობელი სტრიქონის თანმხვედრ სიტყვასთან. გმირის სახელს თავისი გამაც თან მოაქვს: „კაცნო, კვირია რა გვექნა“, „ხოშარეული ხარია“, „ნინოლას დანაშაული აწეულია ცამდინა“.

ზეზვას ხსენება ამ სიტყვის მეზობლობაში ზ ბგერის მსგავსი ძ-ს გაჩენას იწვევს: „ზეზვაი, ძმაო, ზეზვაი“, „ნინ უძღვის ზეზვაი“.

პოემაში ხშირად ისმის ლუხუმის სახელი და მას თან სდევს ხანისა და უნის გაძლიერებული ჟღერადობა: „ალარა ხუმრობს ლუხუმი“.

„სტუმარ-მასპინძლის“ გმირთა სახელები ჯაჭვისებური ალიტერაციითაა ერთმანეთს გადაბმული: „ჯოყოლა-ალაზა, ალაზა-ზევია-ლაური“.

გმირთა ამგვარი დანყვილება, რომლის შესანიშნავი ნიმუში „ვეფხისტყაოსანშია“ (ტარიელი//ნესტანი; ავთანდილი//თინათინი), ცხადია, ქვეცნობიერია, თუმცა არა შემთხვევითი.

ალაზა შემაკავშირებელია ამ ორი პიროვნებისა, როგორც სულიერად და ფიზიკურად, სააქაოში თუ საიქიოში („იმათ ჰმასპინძლობს ალაზა“), ისე თავისი სახელების ფონეტიკური მიმართებითაც.

ალიტერაცია რომ ვაჟას შინაგანი მუსიკალური მოთხოვნების შედეგია და არა ბგერათა შემთხვევითი თანხვედრისა, ეს „ეთერის“ ონომასტიკის მაგალითზეც იჩენს თავს. სახელი გოდერძი უფრო ჟღერადი და მუსიკალურია, ვიდრე განსახილველ პოემათა რომელიმე სხვა პერსონაჟის სახელი, მაგრამ ხშირი გამოყენების მიუხედავად იგი პოემაში არც ერთ საინტერესო ევფონიურ გამას არ ქმნის. ევფონიას ვაჟა მხოლოდ და მხოლოდ ზემთაგონების პროცესში მიმართავს, ხოლო „ეთერის“ პერსონაჟი გოდერძი არ არის დიდი შემოქმედებითი შთაგონებით შექმნილი სახე. ვაჟას გმირთა გალერეაში მას მოკრძალებული ადგილი უჭირავს.

ალიტერაცია აქტიურად მონაწილეობს მხატვრული სახის შექმნაში. გოგოთურის „დიდი სხეულის“ და დინჯი ხასიათის წარმოდგენას უთუოდ ხელს უწყობს ალიტერაცია: „მაიზლაზნება ზოვივით“. ზ ბგერის გამეორება დასამახსოვრებელს ხდის ამ გამოთქმას, რომელსაც ავტორმა გმირის პორტრეტული დახასიათების ფუნქცია დააკისრა.

გოგოთურის სახის ჩვენებას პოემის ამ მონაკვეთში აფშინას გარეგნობის აღწერა მოსდევს. რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ, რაც ავტორმა „მაიზლაზნება ზოვივით“ გვითხრა, თვალსა და ყურს ხედება აფშინას მისამართით თქმული – „მაეზაყება ცხენზედა“. ერთისა და იმავე ბგერის მომარჯვება ორი განსხვავებული ხასიათისა და სიტუაციის საჩვენებლად კონტრასტულ პარალელიზმს ქმნის, რაც საგანგებო დანიშნულებით არის ნაკარნახევი.

ეგფონიურად გამართული მეტყველება უფრო რელიეფურად წარმოგვიჩენს გმირის ხასიათსა და მოქმედებას. გავიხსენოთ საუბარი გოგოთურზე:

შემოღამდება, შინ მოდის,
ჩამაუჯდება კერასა,
დაინყებს შესაქცევრადა
დიდის ყალივნის წევასა,
ფანდურსაც შააჟლარუნებს,
თითს ააჩქამებს ბერასა.

ამ ნაწყვეტის პირველი სამი რიტმული ერთეული („შემოღამდება, შინ მოდის, ჩამაუჯდება“) შ(ჩ), მ, დ თანხმოვნებით არის შეკრული. შემდეგ ყურადღებას იქცევს ი-ს მაღალი, დაბალი ტონალობიდან ა-ს გაშლილ ჟღერადობაზე გადასვლა: „დაინყებს შესაქცევრადა დიდის ყალივნის წევასა, ფანდურსაც შააჟლარუნებს, თითს ააჩქამებს ბერასა“.

ანაფორა დაინყებს და დიდის დ თანხმოვანთან ერთად ი ხმოვნის გამეორებასაც ემყარება, რაც მომდევნო სტრიქონში კიდევ ორი ი-თ არის გაძლიერებული (დიდის ყალივნის) და ასონანსის ერთი გარკვეული ტონალობა გმირის ერთ გარკვეულ მდგომარეობასთან არის შეფარებული.

მდგომარეობის შეცვლას მომდევნო სტრიქონებში ტონალობის ცვლა უნდა გამოეწვიოს და, მართლაც, 10 ა თექვსმეტი მარცვლის მანძილზე, განსაკუთრებით კი მისი ერთმანეთზე გადაბმული ხმოვანება

(შააულარუნებს), თითქოსდა, სათანადო სიტყვიერი მასალის გარეშეც გვაგრძნობინებს, რომ გოგოთურმა ფანდურს მოჰკიდა ხელი.

ბგერწერიტი ხერხის მომარჯვებით არის დახატული აფშინას სურათიც:

უხდება ნითელს ჩოხაზე
ფარი და დაშნა რწეული.

აფშინას ჩოხის ფერს – ნითელს, ჩოხაზე რწეულ ფარსა და დაშნას, რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ ერთვის ხმლის სახელწოდება – ბანარაული და წ, ლ ბგერებისაგან იქმნება ერთი საერთო გამა, რომელიც თავისებურ იერს აძლევს აფშინას გარეგნულ სახეს. სიტყვები: რწეული და ბანარაული აფშინას ჩოხის სინითლის გამაძლიერებელი ეპითეტები. ამკარაა, რომ ხმლის სახელწოდება – ბანარაული აქ საგანგებოდ არის მოტანილი – კეთილხმოვანების მიზნით, ისევე როგორც „აღუდა ქეთელაურში“ თოფის სახელწოდება – ძეგლიგი:

თავით დაუდვა ხანჯალი,
ზედ ეკრა სპილოს ძვალიო,
გულზედ ძეგლიგი დაადვა,
მკლავზედ ფრანგული ხმალიო.

ძვალიო – გულზედ – ძეგლიგი – მიზანდასახული ევფონიური სამეულია.

ალიტერაციული წყვილეულები და სამეულები ვაჟას ენაში ჩვეულებრივი მოვლენაა. იგი თავისთავად მოაქვს მეტყველების კილოს და მუსიკას. წყვილეულების წყარო, საფუძველი მრავალზე მრავალია. აღსანიშნავია რუსთველური ვერბალიზმი: სახელისა და მისი გაზმნავებული ფორმის სინტაგმირება („სანთლებს უნთებენ“, „ხვნით ჰხნავს“, „სთესავს თესითა“, „აკვესებს კვესითა“).

ზოგჯერ ერთმანეთს მიჰყვება ერთი თანხმოვნით ალიტერირებული ოთხი სიტყვა: „მაგრამ ნაგრძნობსა გულითა გონებით ჰშველენ ვერასა“ („გველის მჭამელი“). ზოგჯერ კი ერთ პატარა მონაკვეთში ალიტერაცია-ასონანსის რამდენიმე სახეობა ერთიანდება:

მოვიდა მოყურიადე,
ლაქარდიანის ენითა,
სახელს ულოცავს ჯოყოლას,
ლალობს, არ არის წყენითა,
ხალბათობს, ამბობს ამბებსა,
ენას აკვესებს კვესითა.

ვინ იცის, გული სავესე აქვს
გველის შხამით თუ გესლითა.
ივახშმეს...

(„სტუმარ-მასპინძელი“)

პირველ სამ სიტყვაში დ თანხმოვანი ქმნის ევფონიურ სურათს. დამატებით მ, რ ბგერები აბამენ ალიტერაციის ჯაჭვს (მ თანხმოვანი: პირველ ორ სიტყვაში, რ თანხმოვანი – მეორე-მესამეში). მესამე-მეოთხე სტრიქონების გასაყარზე ფონეტიკურად შეუღლებულია სიტყვები: ჯოყოლას, ლალობს. მეხუთე სტრიქონში ბ თანხმოვანი ნ-ჯერ მეორდება („ხალბათობს, ამბობს ამბებსა“). მაგრამ ეს სტრიქონი განსაკუთრებით საყურადღებოა მომდევნო სტრიქონთან მიმართებაში: ალიტერირებულ ბ-ს ცვლის 4 სანი. მე-6 სტრიქონს სასიამოვნო იერს აძლევს აგრეთვე ალიტერაციული წყვილი: აკვესებს კვესითა. ალიტერაციული განსხვავებულობის გვერდით აღსანიშნავია ასონანსური სხვაობა: 5 ა – მეხუთე სტრიქონში, 4 ე – მეექვსეში.

უკანასკნელ ორ სტრიქონში ყურადღებას იქცევს ორი ევფონიური წყვილი: გველის გესლითა და შხამით... ივახშმეს, რომელშიც ალიტერირებული სიტყვები ჯვარედინად კავშირდებიან:

გველის შხამით თუ გესლითა.
ივახშმეს...

საბოლოოდ, ამ რიტმულ პერიოდში, რომელიც ერთი რითმით არის შეკრული და ერთი კონკრეტული სიტუაციის გამომხატველია, ამბების რიგითი მსვლელობა ბგერწერითი ხელოვნების წყალობით მაღალმხატვრული მეტყველების ხარისხშია აყვანილი.

იქ, სადაც ვაჟა ხატოვანების პრინციპს არ მიმართავს, ბგერათ-გამეორების ხერხით ცდილობს, მეტყველებას გაუბრალოების საფრთხე ააცილოს. ერთი შეხედვით, ძალზე მშრალი და პროზაულია გოგოთურის საუბარი ცოლთან:

ნეტავ, რას ამბობ, დიაცო:
ჭკვას რად არ ატან სიტყვასა?
საქმე თუ გამოგლევია,
რატუ არ იტყვი იმასა?!

მაგრამ ტ თანხმოვნის ალიტერაცია (ნეტავ, ატან, სიტყვასა, რატუ, იტყვი) და ა-ს ასონანსი მეორე სტრიქონში (შვიდი ა რვა ხმოვნისა) ამ სტროფს მონესრიგებული პოეტური თხრობის სახეს აძლევს.

ანალოგიურია მინდიას სიტყვები „გველის მჭამელიდან“:

ყვეარი ხარი კიდევ მყავ.

ანდა ჯოყოლას ცნობილი პასუხი ცოლისადმი:

მე რა გამგე ვარ მაგისა.

იმ ორ თვეს, რომელიც ვაჟამ ჯოყოლას პასუხზე ფიქრს მოანდომა, არც სტრიქონის ევფონიური დახვეწისთვის ჩაუვლია ამოდ. განსაკუთრებით აღსანიშნავია „გამგე მაგისა“.

საგანგებო მსჯელობის ღირსია „ბახტრიონის“ ალიტერაცია-ასონანსები. პოემის დასაწყისში ერთი რითმით შეკრული პირველი ექვსი სტრიქონი ერთგვაროვან ბგერათა ჟღერადობით არის გაძლიერებული. განსაკუთრებით თვალში საცემია სინტაგმების ალიტერაციული თანხმობანი: დღემ დაიხურა, მთებმა თვალები, ქარი ქვითინებს, ზარი... შესაზარები. ამასთან ერთად, ნიშანდობლივია მეზობელ სტრიქონებში და ზმნისნინისა და ფ თანხმოვნის განმეორება (დაიხურა, დახუჭეს, შფოთობენ საფლავეში, ოფლის). გარდა მუსიკალური კეთილზმოვანებისა, აქ ალიტერაცია ემსახურება მხატვრული სახის შექმნის ამოცანას („ზარი თქვეს შესაზარები“; შდრ. „მოსთქვამს ზარს ზარიანადა“). რამდენად მნიშვნელოვანია თუნდაც ის გარემოება, რომ ალიტერიებულია პოემის პირველივე სიტყვის ბგერები (დღ), რითაც თითქოს ნიშანი ეძლევა პოემის საერთო ჰარმონიას. ეს ხერხი ვაჟასთვის საერთოდ დამახასიათებელია. მოვიგონოთ „ღრეობას იყვენ ხევსურნი“ („გველის მჭამელი“).

„ბახტრიონის“ ევფონია ქართული მეტყველების ბუნებრივ ჟღერადობას ემყარება და აბსოლუტურად დაზღვეულია რაიმე თვითმიზნურობისა და ხელოვნურობისაგან.

ყურადღებას იქცევს ძირისეული ბგერების განმეორება: დღეს დღეობაა, აუნთავ სანთლები, დაუკლავ საკლავი, მოაკმიოს საკმელი, ნყლად ამორწყეული. ანდა „შაიხდომებენ შანასა“, „მოიხსენიეს მხედარნი“, „აუნყველს უწყავებითა“, „ლურჯაის დანაბიჯებო“.

სიტყვათა ნყვილების ალიტერაციასთან ერთად არაიშვიათია სამეულების ალიტერაცია: „ძნელადა ბნელა, დედილამ“, „შავი ვეშაპი შქენითა“ და სხვ.

ზოგჯერ პოეტი ალიტერაციით შეკრული სამისიტყვის ფარგლებსაც სცილდება. „ხახმატელთ ცხენთა ფეხის ხმაჲ“.

ერთი და იმავე თანხმოვნის მრავალგზისი განმეორებისას ხშირად ალიტერაცია მეორე სტრიქონშია გადასული:

მაჲ, არა თქეაა შანშემა,
ჩამეშეველოს ლაშქარსა

და სხვ.

სტრიქონიდან სტრიქონზე ალიტერაციულ გადასვლას ვაჟა მათი ურთიერთდაკავშირების მიზნითაც იყენებს. ერთი სტრიქონის ბოლო მეორის დასაწყისთანაა შეხამებული. თანხმოვანი კიბური წესით აკავშირებს ორ სიტყვას. კიბური ალიტერაციის ნიმუშებია:

რომ არ ნაიღეს საფლავში
ლაფით მოსვრილი პირები.

გვეყო, რაც მტერთან ბრძოლაში
ძეალები გადაგვიყრია.

დიაცთლა დაპრჩათ მარტოთა
მატყლის სართავად კერანი.

ესა სთქვა განაცრებულმა,
ცრემლებიც ჩამეედინა.

წინოლამ ლაფით გაგვთხიფა,
გაგვექცა სირბილიანი.

და სხვ.

მოსაზღვრე სტრიქონთა თავში ან ბოლოში მოქცეული ალიტერირებული თანხმოვნები მუსიკალურად ათანხმებენ ტაეპთა საწყის ან ბოლო ნაწილებს (ანაფორა და ეპიფორა).

ანაფორის ნიმუშებია:

თავმოხდით სდგანან მხედარნი
თავის ბატონის კარზედა.

ხალხში როგორღა გამოვა,
ხატში როგორღა მოდგება?

განოლილიყო ხეზედა,
წიოდა გულჯავრიანი.

და სხვ.

ეპიფორის ნიმუშებია:

ცრემლი სდით ალაზნიანი;
ჩარეცხეს, ჩაალამააზეს.

ჩამოსხდენ, ბელელს, საჯარეს
აღყად მოევლო ჯარია.

აღსანიშნავია სტრიქონთა ალიტერაციული მსგავსება-განსხვავებანი. ალიტერაციის წესითაა გამართული მხოლოდ სარიტმო, ე.ი. ლუნი ტაეპები. პირველ სარიტმო ტაეპში ცბგერის განმეორება გვაქვს, ბოლო ორ სარიტმო ტაეპში კი – მასთან აკუსტიკურად ახლო მდგომი ს ბგერისა:

ათრთოლებულის ხმით ჰკითხავს
უცნობი უცნობს დიაცსა:
ვინა ხარ, ნეტარ, დედილო?
ვისას რას მოსთქვამ ზიანსა?

ამის გვერდით „ბახტრიონისთვის“ ნიშანდობლივია ალიტერაციული განსხვავებანი: ერთ ტაეპში ერთი თანხმოვანი ქმნის ალიტერაციას, მომდევნო ტაეპში – სხვა თანხმოვანი.

ალიტერაციის ეს სახეობა საერთოდ იშვიათია.

იზიარებდა ბებრის დარდს
სახის შაჭმუხვით ხმელითა.

პირველი ტაეპის სამივე სიტყვა რ თანხმოვანს შეიცავს, მეორე ტაეპის სამივე სიტყვა კი – ხ თანხმოვანს. ტაეპთა ალიტერაციულ სხვაობას თანხმოვანთა მკვეთრი დაპირისპირებაც აძლიერებს: რ მჟღერი თანხმოვანია, ხ კი – ყრუ (ეს მაგალითი ადრეც მოვიტანე).

ალიტერაციული განსხვავებულობის სხვა ნიმუშებიდან აღსანიშნავია რ, მ თანხმოვანთა მონაცვლეობა:

ვფიქრობ, დროება დამდგარა
იმ მეორმოსვლის წამისა.

„ბახტრიონში“ გვაქვს ჯაჭვისებური ალიტერაციაც. პირველი სიტყვა მეორესთან ერთი რომელიმე თანხმოვნით არის დაკავშირებული, მეორე სიტყვა მესამესთან – სხვა თანხმოვნით:

არ ვარგა მაგათი გვარი.

აქ პირველი ორი სიტყვა რ თანხმობანს შეიცავს, მეორე და მესამე გ თანხმობანს, რაც შემდეგ მესამე გ-თი არის გაძლიერებული (გვარი).

კვირიას სიზმარში ყურადღებას იქცევს სტრიქონი – „სამი დაენტო სანთელი“, რომელიც გაბმული ალიტერაციის საინტერესო ნიმუშია (პირველი სიტყვა – მესამესთან, მეორე – მესამესთან).

თანხმობების გამეორებასთან ერთად ევფონიაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ხმოვანთა გამეორებაც.

ცხადია, ხმოვანთა სიმცირის გამო, ასონანსი უფრო იშვიათია, ვიდრე ალიტერაცია. ამასთან, ასონანსი სტრიქონს გაბმულ ჟღერადობას აძლევს და ისეთ აკუსტიკურ მრავალფეროვნებას ვერ ქმნის, როგორსაც ალიტერაცია.

„ბახტრიონის“ სალექსო სტრიქონს ამშვენებენ, გრაციოზულს ხდიან ასონანსები. განსაკუთრებით ხშირია ა ხმოვნის გამეორება:

მაშ, არა თქვაა შანშემა

(ეს სტრიქონი სხვა მიზნით ზემოთაც მოვიტანე).

მეორდებიან სხვა ხმოვნებიც:

ი: ვინ გიჟი იტყვის იმასა.

ე: ხმალი ნელს ერტყა ნნელითა.

ო: ორის ობოლის ძმისასა.

უ: აღარა ხუმრობს ლუხუმი.

სტრიქონთა ალიტერაციული განსხვავებულობის პარალელურად „ბახტრიონისათვის“ უცხო არ არის ასონანსური განსხვავებულობაც. პოემის უკანასკნელ სტროფში პირველი ტაეპი ა ხმოვნის განმეორებით იქცევს ყურადღებას, მეორე ტაეპი – ე ხმოვნის განმეორებით. სიტყვათმახვილი განმეორებულ ხმოვნებს მოუღის:

ამბობენ, შაძლებინა

სნეულსო ფეხზე დადგომა.

საერთოდ, ალიტერაცია-ასონანსი გაცილებით უფრო ეფექტურია, როცა მეორდებიან მახვილიან მარცვლებში შემავალი ბგერები. ამიტომ დიდი მნიშვნელობა აქვს ზმნისწინებისა და პრეფიქსების განმეორებას.

ერთ-ერთი დამახასიათებელი მხატვრული შტრიხი „ბახტრიონის“ დასაწყისში, რასაც იმთავითვე გადააქვს მკითხველის ყურადღება პომის ევფონიაზე, სწორედ ზმნისწინების განმეორებაა:

დღემ დაიხურა პირბადე,
მთებმა დახუჭეს თვალები.

ანდა:

ჩარეცხეს, ჩაალამაზეს.

ან კიდევ:

მოგესალმებით, ქედებო,
მომაქვს სალამი გვიანი.

.....

ყველას შავტირებ ჩემს დარდსა.
ვისაც შავხედები გზა-ველთა.

ზმნისწინების სიხშირე ზმნის სიმრავლის შედეგია, რაც, თავის მხრივ, თხრობის დინამიკას აძლიერებს.

ზოგჯერ ალიტერაცია-ასონანსი რითმითაც არის გაძლიერებული. სტრიქონთა შიგნით ბგერათა მსგავსი კომპლექსების განმეორება სარიტმო სტრიქონთა ბოლოებშიაც არის გასული:

ობლობის, ბეჩაობისა
დღესაც ზედ მაძეობია.

სარიტმო ერთეული ობი მთლიანად არის შესული სიტყვებში: ობლობის, ბეჩაობისა.

ევფონია ერთ-ერთი საშუალებაა ფრაზის შინაარსობრივი გამახვილებისა, საგულისხმო მომენტებზე აქცენტის გადატანისა და, ამდენად, მას აზრობრივი ფუნქციაც გააჩნია.

ვაჟა არაერთგზის მიმართავს ალიტერაციას საგანთა და მოვლენათა მხატვრული დახასიათებისას. ამ კატეგორიისაა, კერძოდ, ალიტერაცია მსაზღვრელ-საზღვრულში: თუშები თექიანები.

მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ევფონია ვაჟას ტროპულ მეტყველებაში. მეტაფორა, შედარება ხშირად ალიტერაცია-ასონანსით არის გაკეთილხმოვანებული. ამის დამადასტურებელი მრავალი ფაქტიდან რამდენსამეზე გავამახვილებ ყურადღებას. „აღუდა ქეთელაურის“ ცნობილ მეტაფორაში:

გათენებისას ჭოუხში
შურთხმა დარეკა ზარიო.

სასიამოვნო ბგერით შეგრძნებას იწვევს ეფფონიური გადასვლა: ჭოუხში შურთხმა. ამავე თვალსაზრისით საინტერესოა „გველის მჭამელის“ შედარება:

ველებზე ბზინვენ ყვაეილნი –
თამარ დედოფლის თვალები.

შედარების თითოეულ წევრს ცალკე სტრიქონი ეთმობა („ყვაეილნი“ და „თვალები“ თავთავიანთი ჯგუფებით) და თავისი თანმხლები ალიტერაცია აქვს. ალიტერაციული განსხვავებულობა ორ სტრიქონად გაყოფილ შედარებაში, ორი სხვადასხვა მოვლენის ცალ-ცალკე წარმოდგენა შედარების პირველ ეტაპზე აძლიერებს მოულოდნელობის განცდას, ამძაფრებს ურთიერთდაშორებულ საგანთა შეხვედრის მოლოდინს. ეს შეხვედრა კი ეფფონიურად ხაზგასმულია: სტრიქონთა ბოლოებში გასული სიტყვები – ყვაეილნი და თვალები, ვილ(ვალ) კომპლექსების მონაცვლეობით, ეპიფორას ქმნიან.

ვაჟა ხშირად მიმართავს ეფფონიის ხერხს ბუნების სურათების ხატვის დროს. ვაჟასეულ პეიზაჟში ფერთა მეტყველებასთან ორგანულად არის შერწყმული ბგერათმეტყველება:

მწვანის ქათობით კოხტაობს
მთების კალთები ტყიანი;
ბექ-ბუქში თოვლი დამდნარა,
მინა გამხდარა წვნიანი,
მწვანეს ეწვდება ფოთოლსა
ხარი-ირემი რქიანი.

(„გოგოთურ და აფშინა“)

გაზაფხულის სურათში, რომელიც აქ არის წარმოსახული, ბგერწერის საშუალებით აქცენტირებულია სიტყვები: მწვანე და კოხტაობს. პირველი ქმნის მიჯრით მიწყობილ განმეორებად კომპლექსს წე (წვნიანი, მწვანეს ეწვდება), ხოლო მეორე – ეპიფორას (კოხტაობს, ტყიანი).

მხატვრულ სახეებთან ერთად ალიტერაცია არაიშვიათია აფორიზმებში, ფილოსოფიურ განზოგადოებებსა და დასკვნებში, რაც ვაჟას პოემებში ძნელი საპოვნია არ არის. ქისტების პასუხი ჯოყოლასადმი –

თემს რაც სწადიან, მას იზამს,
თავის თემობის წესითა,

რასაც ერთგვარი ლოგიკური ფორმულის სახე აქვს, ალიტერაცი-
ულად შეკრული წინადადებაა. ამასთან თ-ს განმეორება სტრიქონში
„თავის თემობის წესითა“ გაძლიერებულია ანაფორით: ოთხი სტრიქონი
ზედიზედ თ-ს შემცველი სიტყვებით იწყება (ერთად, თემს, თავის,
მთელის). თქმა არ უნდა, თან-ის ვერტიკალურ-ჰორიზონტალური
განმეორებანი ამ გამოთქმას მეტ ძალასა და სიმტკიცეს აძლევს, უფრო
სასიამოვნოს, თვალსაჩინოსა და დასამახსოვრებელს ხდის.

მაგრამ ალიტერაცია არსად არ იძენს ისეთ დიდ გამომსახველო-
ბით ძალას, არსად არ გვევლინება ისეთ აქტიურ როლში, როგორც ეს
„სტუმარ-მასპინძლის“ ფინალშია:

მაგრამ გაჩნდება ჯანლი რამ
კურუმად შავის ფერიოთა,
დაეფარება სანახავს
წერამწერელის წერიოთა.
ზედ აწევს ჯადოსავითა,
არ დაიმტერევა კვერიოთა.

ფშაურ მითოლოგიაში გავრცელებული გამოთქმა წერამწერე-
ლი (რუსთველისეული განგების სინონიმი), რომელიც ალიტერაციის
პრინციპით არის გამართული, ვაჟამ ამავე ხერხით გააძლიერა და
წერ ძირის სამმაგი გამეორებით დიდ მუსიკალურ ეფექტს მიაღწია
(„წერამწერელის წერიოთ“).

ისეთი მოულოდნელი, მძლავრი და გამორჩეულია ეს ჟღერადობა,
რომ ერთბაშად მისი შეჩერება შეუძლებელი ხდება და ალიტერაციის
ეჭო მომდევნო სტრიქონშიც არის გადასული (ზედ აწევს). წერ (წევ)
ფუძის თამაშში ბედისწერის გარდუფალობის შინაარსია ჩადებული.
ჯანლი, რომელიც წერამწერელის წერით დაანეება სანახავს, იგივე
სიკვდილის ფარდაა.

ვაჟას მუსიკალურ ენაში უცხო არ არის თანხმოვანთა სიხშირე,
თავმოყრა.

თანხმოვანთა შეყრის დროს აქცენტი უმეტესად ძლიერი ჟღერა-
დობის, თანაც განკერძოებული წარმოთქმის ბგერებზეა გადატანილი;
ამგვარი სიტყვები, როგორც კლდის უხეში ნატეხები, ისეა ჩამაგრებული
სტრიქონებსა და ფრაზებში.

ეს ხორკლიანობა ვაჟას ევფონიას გამოარჩევს ქართული ლექსის საერთო ჟღერადობისაგან. კერძოდ, აკაკის ბგერათა ჰარმონია ხმოვანთა და საშუალო ჟღერადობის თანხმოვანთა აკუსტიკაზეა დაფუძნებული. სტრიქონებში თანხმოვანთა სიხშირე მინიმუმამდეა დაყვანილი. ამ პრინციპს იზიარებს და შემდგომ ავითარებს გალაკტიონი.

ვაჟა საგანგებოდ არ ზრუნავს იმაზე, რომ თანხმოვანთა სიმცირით სტრიქონი ადვილად ნარმოთქმადი გახადოს, გამოთქმას სირბილე და სინაზე მისცეს, განსხვავებული ტონალობით საერთო ჰარმონია არ დაარღვიოს. პირიქით, ბგერათა კეთილხმოვანება ვაჟას ესმის როგორც დაპირისპირებულთა ერთიანობა. იგი აკუსტიკური მოულოდნელობის მომხრეა. ერთიმეორის მიყოლებით ალაგებს ურთიერთსაპირისპირო ჟღერადობის სტრიქონებს:

რამდენს ფრაშ-ფრაშში არიან,
ცას ვერ გაავლეს კვალია.
(„ალუდა ქეთელაური“)

ვაჟა არ ერიდება აკუსტიკურ სიმძიმეს, გართულებებს, პირიქით, ეს თავისი ვაჟკაცური ენის თვისებად მიაჩნია: „არ ვიცი, იქნებ აკლია ამ ლომს სინაზე ქალისა“.

ვაჟას ევფონიაზე საუბრისას კიდევ ერთ გარემოებას უნდა მიექცეს ყურადღება. ალიტერაციის გაბმული ჟღერადობიდან ჩვეულებრივად გამოთიშულია სარიტმო სიტყვა. ორტაეპედის მანძილზე გაშლილი ბგერათა ჰარმონიული თანხმობა სარიტმო ტაეპის კადენციასთან, რიტმის მისადგომზე წყდება:

ახველდებიან ხევები,
ვით ავადმყოფნი ჭლექითა.
(„გველის მჭამელი“)

აკუსტიკურად ასეთ თვალსაჩინო სარიტმო სიტყვას **ჭლექითა** ამ ორ ტაეპში ვერავითარ ევფონიურ საყრდენს ვერ ვუპოვით, მაშინ როცა სხვა სიტყვები საინტერესო ევფონიურ ნყვილებს ქმნიან („ახველდებიან ხევები“, „ვით ავადმყოფნი“). მიზეზი? – სარიტმო სიტყვას სხვა გამართლება ელის, მას თავისი ულლის ცალი ჰყავს (ჭექითა – ჭლექითა). იმის მოლოდინი, რომ სარიტმო სიტყვის ევფონია სადმე სტრიქონის ბოლოში თავის გამოძახილს უთუოდ იპოვის, გამორიცხავს სტრიქონის შიდა ხმოვანებასთან მისი დაკავშირების აუცილებლობას.

მაგრამ ვაჟას პოეზიაში შეინიშნება საპირისპირო ტენდენციაც: სტრიქონის ეფონიაში ჩართულია სარიტმო სიტყვაც, რასაც რიტმის გაძლიერების ფუნქცია აქვს დაკისრებული:

მინაზე როგორ ვიარო,
მზე როგორ ვსინჯო ცისაო?
ჯალაბნი არ მეტყვიანა:
„ჰაი, შე ტყლაპო მტრისაო?!“

შემხვედრი სარიტმო ერთეულის ისეთი შესამჩნევი თანხმოვანი, როგორც არის ტ (მტრისაო) განაღდებას ვერ პოულობს მის ცალში (ცისაო), სამაგიეროდ იგი ალიტერირებულია ჰორიზონტალურადაც და ვერტიკალურადაც: ეფონიური ნყელი (ტყლაპო მტრისაო) და ეპიფორა (მეტყვიანა... მტრისაო) ახალი ელემენტით ავსებენ და აძლიერებენ რიტმას.

ალიტერაცია-ასონანსი, ანაფორა-ეპიფორა, რითმა ერთი და იმავე მოვლენის სამი სხვადასხვა მხარეა და ურთიერთკოორდინირებული მოქმედებით მრავალი მხატვრული ეფექტის შემქმნელია. ეფონია ზრდის და ანესრიგებს ბგერათა ჰარმონიას, ხვენს და ალამაზებს მეტყველებას, აძლიერებს სახოვანებას, მონანილეობს გმირთა ხასიათის გამოკვეთაში, ხელს უწყობს ავტორისეული ჩანაფიქრის განხორციელებას, ამალღებს ნაწარმოების ესთეტიკურ-შემეცნებით ღირებულებას. ასეა ეს საერთოდ და კერძოდ ვაჟა-ფშაველას თხზულებათა მაგალითზე.

4) ალიტერაციის ინტენსივობა

ალიტერაციის სიძლიერე, ინტენსივობა არაერთი ფაქტორით არის განპირობებული.

აღსანიშნავია, თუ რა და რა თანხმოვნები მეორდებიან (მჟღერი, ფშვინვიერი, მკვეთრი) და რამდენად შეესაბამება მათი ჟღერადობა ნაწარმოების ხასიათს, მის ვოკალურ ბუნებას, პოეტის „მე“-ს საზოგადოდ თუ კონკრეტულ ვითარებას, რაც ნაწარმოებში აისახა.

ალიტერაცია მახვილთანაც არის დაკავშირებული.

შეიძლება ვიფიქროთ: მახვილი ხმოვანს ეცემა და ალიტერაცია რა შუაშიაო? ჯერ კიდევ კოტე დოდაშვილი მიუთითებდა: „ხმის ამალღება

ხმოვანისა სიტყვაში გადაეცემა იმ თანხმოვან ბგერასაც, რომელიც სხვადასხვა ვარიაციებით მიმოსდევს ხმოვანსა" (109, 104)

მახვილი არა მარტო ხმოვნის ამალლებას ინვეეს, არამედ, აგრეთვე, იმ თანხმოვნებისას, რომლებიც ხმოვანს ახლავს და მასთან ერთად მარცვალს ქმნის. ამიტომ არსებობს გამოთქმა – მახვილიანი მარცვალი, უმახვილო მარცვალი.

თუმცა ეს დაკვირვება მარცვლით არ იფარგლება. თანხმოვანი ზოგჯერ მომდევნო მარცვალს ეკუთვნის, მაგრამ მახვილიანი ხმოვნის გვერდით დგომა მის აქცენტირებასაც ინვეეს. მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონში – „მიბრძანეს მათად საქებრად თქმა ლექსებისა ტკბილისა“ – ალიტერირებული ქ თანხმოვანი სიტყვების – „საქებრად“ და „ლექსებისა“ თავკიდურ (მახვილიან) მარცვლებში არ არის მოთავსებული, მაგრამ მახვილიან ხმოვნებზე უშუალოდ მობმული, იგი თითქმის ხმის ისეთივე ამალლებით გამოითქმის, როგორც ერთმარცვლიან სიტყვაში „თქმა“. ასევე, გალაკტიონის სტრიქონებში – „ვერხვის ფოთოლთა თეთრი ლაშქარი აშრიალდება უშორეს ზღაპრად“ („ვერხვები“) სამივე სიტყვის შ თანხმოვანი მახვილით არის ამალლებული. ალბათ, ამიტომაც შეცვალა პოეტმა „უძველესი ზღაპარი“ „უშორეს ზღაპრად“.

როგორც ვხედავთ, მახვილი ალიტერაციის სამსახურშია ჩაყენებული. იგი თავისი ანეული ტონით სიტყვათა სხვა თანხმოვნებიდან გამოარჩევს ალიტერირებულ თანხმოვნებს, მათზე გადაიტანს მკითხველის თუ მსმენელის ყურადღებას. ალიტერაციის ინტენსივობა იზრდება.

გალაკტიონის სამსიტყვიან სტრიქონში: „აყვავილებულ ველებს საღამი“ ლ თანხმოვანი 4-ჯერ მეორდება. მაგრამ მისი განმეორება ნაკლებად შესამჩნევია, რადგან იგი მახვილით არ არის აქცენტირებული. ალიტერაცია მიჩუმებულია. ამავე დროს, რუსთველის ნახევარტაეპში, რომელიც ოთხი სიტყვისგან შედგება, ლ მხოლოდ 3-ჯერ მეორდება, მაგრამ ალიტერაცია უფრო საგრძნობია: „ღამის ლექსთა უნდა ვლენა“. მიზეზი ერთადერთია: სამივეგან ლ თანხმოვანი სიტყვათა სანყისი მარცვლების შემადგენლობაშია და მახვილით არის გაძლიერებული.

„ვეფხისტყაოსნის“ პირველი სტროფის მეოთხე ტაეპში ალიტერირებული ს თანხმოვანი სიტყვების თავკიდურ მარცვლებშია („მისგან არს ყოვლი ხელმწიფე სახითა მის მიერთა“), 29-ე სტროფის მესამე ტაეპში კი იგივე თანხმოვანი – სიტყვათა უმახვილო მარცვლებში („არსით

აჩნდეს მიჯნურობა, არასადა იფერებდეს“). თუმცა ალიტერირებული თანხმომავანი ორივეგან ოთხ-ოთხჯერ მეორდება, პირველ შემთხვევაში იგი ბევრად უფრო შესამჩნევი და გამორჩეულია, ვიდრე – მეორე შემთხვევაში.

უფრო მეტიც შეიძლება ითქვას: გიორგი ლეონიძის სტრიქონში „გულში გაარტყავს ტყვიასა“ გ თანხმომავნის განმეორება („გულში გაარტყავს“) უფრო თვალნათლივია, ვიდრე ბგერათა მთელი კომპლექსისა – ტყვ („გაარტყავს ტყვიასა“). მიზეზი აქაც იგივეა: გ თანხმომავანი ორსავე შემთხვევაში სიტყვის თავშია და გამახვილებულია, ტყვ კომპლექსი კი ერთგან სიტყვის ბოლოშია და, დაღმავალი კადენციის გამო, შეუმჩნეველია.

ალბათ ვიკითხავთ: ქართული ენის სუსტ სიტყვათმახვილს საიდან აქვს ასეთი ძალა?! – ამ ძალას მახვილი ალიტერაციის დროს იძენს.

როცა თვალი სიტყვათა თავკიდურ მარცვლებში განმეორებად თანხმომავნებს იჭერს, ჰარმონიის კანონთა საფუძველზე, სმენა აძლიერებს მათს ბუნებრივ სუსტ მახვილს. ლექსი, როგორც სმენითი კატეგორია, ამ მიზნით საგანგებო გახმომავნებას არ საჭიროებს. თვალ-ით, ჩუმად კითხვის დროსაც კი სიტყვათა თავში მოქცეული ალიტერირებული თანხმომავნები მათი თანმხლები ხმომავნებით განსაკუთრებით აქტიურნი ხდებიან.

საკმარისია ერთმანეთს შევადაროთ იმ თავკიდური მარცვლების ტონის სიმალლე, რომლებშიაც განმეორებადი თანხმომავნები მონაწილეობენ და არ მონაწილეობენ, ე.ი. სადაც ალიტერაცია გვაქვს და არ გვაქვს, რომ ნათლად დავრწმუნდეთ ზემოთქმულის ჭეშმარიტებაში. ექსპერიმენტი ალბათ დაადასტურებს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ მე-3 სტროფის მე-4 ტაეპის პირველ ნახევარსა და მეორე ნახევარს შორის ამ მხრივ დიდი სხვაობაა. პირველ ნახევარში, სადაც სიტყვათა სანწყისი მარცვლების თანხმომავნები ალიტერირებული არ არის („მისთა მჭვრეტელთა ყანდისა“), ამ მარცვლების ტონი უფრო დაბალია, ვიდრე მეორე ნახევარში, სადაც მ თანხმომავნის ალიტერაცია გვაქვს: „მირთმა ხამს მართ მი შერისა“. ასეთია ალიტერაციის ძალა.

გრძნობენ რა ქართული აქცენტუაციის ამ თვისებას (მახვილის ადგილსამყოფელი სიტყვათა თავკიდურ მარცვლებზე) პოეტები ხშირად სწორედ სიტყვათა სანწყისი თანხმომავნების ალიტერირებას მიმართავენ: „წამების წყნარი წარმავალობა“ (გალაკტიონი), „ნისლის ნაკეთი ნარნარ

ნიავეს ჩამქრალ შუქად ჩაკედომოდა" (ა. აბაშელი), „სიტყვა მზის ნალმით ნარიყალის ნაშთზე ნატყორცნი" (ი. გრიშაშვილი). ამას ქართული ენის ბუნებაც უწყობს ხელს (პრეფიქსებისა და ზმნისწინების სიმრავლე).

ზემოთ მოტანილ მაგალითებში ალიტერაცია ასონანსით, ერთი და იმავე ხმოვანთა განმეორებითაა გაძლიერებული.

ნათქვამის საილუსტრაციოდ, ე. ი. იმის ნათელსაყოფად, რომ ქართულ ლექსში უმეტესწილად მახვილით გაძლიერებული, სიტყვათა სანყის ბგერებში მოთავსებული თანხმოვნებია ალიტერირებული, მიემართოთ „ვეფხისტყაოსანს" – ალიტერაციის უშრეტ წყაროს.

ჩვენ გავაანალიზეთ პოემის პროლოგი (1966 წლის მეცნიერული გამოცემის მიხედვით), აღვუსხეთ ალიტერაციის ასე თუ ისე ყველა თვალსაჩინო შემთხვევა. ცალ-ცალკე გამოვყავით ალიტერაცია სიტყვათა თავკიდურ მარცვლებში (ან მახვილიანი ხმოვნის მეზობლობაში), ერთდროულად მახვილიან და უმახვილო მარცვლებში და მხოლოდ უმახვილო მარცვლებში.

სტატისტიკის შედეგები ასეთია: პროლოგის 32 სტროფში ალიტერაციითა საერთო რაოდენობა 185-ს აღწევს. აქედან 84 სიტყვების თავშია, ე. ი. ალიტერირებული თანხმოვნები თავკიდურ მარცვლებშია. 76 შემთხვევაში ალიტერირებული თანხმოვანი ხან სიტყვის თავშია, ხან კი – არა. ე. ი. ზოგჯერ მახვილიანი მარცვლის შემადგენლობაშია, ზოგჯერ კი – უმახვილო მარცვლისა. ალიტერაციის მხოლოდ 25 შემთხვევა (დაახლოებით 13%) მოდის უმახვილო მარცვლებზე. რადგან 76-ჯერ ალიტერაცია მახვილიან და უმახვილო მარცვლებზე ნაწილდება, უფლება გვაქვს, აქედან ნახევარი მახვილიანებს მივაკუთვნოთ, ნახევარი – უმახვილოებს. ვლებულობთ შეფარდებას 122:63-ზე. ე. ი. ალიტერირებულ თანხმოვანთა ორი წილი სიტყვების თავშია და მახვილიანია, ერთი წილი კი უმახვილოა.

მაგრამ ეს მონაცემები მაინც რაოდენობრივია. გაცილებით მეტი მნიშვნელობა აქვს ხარისხობრივ მონაცემებს.

ჩვენ მიერ აღნუსხული ალიტერაციებიდან ზოგი მარტივია, უბრალო, ზოგი კი – ძლიერი და გამორჩეული. მაგალითად, სად მ ბგერის განმეორება მე-11 სტროფის მეორე ტაეპში: „მუშა მიწყვი მუშაკობდეს, მეომარი" და სად ამავე ბგერისა – 22-ე სტროფის პირველ ტაეპში: „მიჯნური შმაგსა". პირველი ალიტერაციის თვალსაჩინო ნიმუშია: ოთხ სიტყვაში ზედიზედაა, მეორე – მარტივი, ჩვეულებრივი, მხოლოდ ორ სიტყვაშია. მივმართეთ სტატისტიკას და წარმოდგენილი მასალის ამ

თვალსაზრისით შესწავლამ შემდეგი სურათი მოგვცა: გამყოლი ალიტერაცია, ერთი და იმავე თანხმოვნის მრავალგზისი განმეორება მახვილიან მარცვლებში 19-ჯერ აღინიშნა, მახვილიანსა და უმახვილო მარცვლებში ერთდროულად – 21-ჯერ, უმახვილო მარცვლებში – 7-ჯერ. თუ აქაც, ზემოაღნიშნული წესით, მახვილიან და უმახვილო მარცვლებში ერთდროულად მოქმედ ალიტერაციას თანაბრად გავანაწილებთ მახვილიანებსა და უმახვილოებში ცალ-ცალკე, გვექნება შეფარდება–30:17-ზე.

როგორც ვხედავთ, ხარისხობრივი მონაცემებითაც სიტყვათა სანყის ბგერებში მოქმედი ალიტერაცია მნიშვნელოვნად სჭარბობს უმახვილო მარცვლებში შემავალი თანხმოვნების ალიტერაციას.

საეჭვო აღარაფერია. „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგის მიხედვით, ალიტერაციები გაცილებით მეტია და თვალსაჩინო სიტყვათა თავში, ე.ი. მახვილიან მარცვლებში, ვიდრე უმახვილო მარცვლებში. ვფიქრობ, ასეთსავე სურათს მოგვცემს ნებისმიერი დიდი პოეტის ალიტერაციული ხელოვნების ანალიზი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ (გუბრუნდებით ზემოთქმულს!) ქართულ ლექსში ალიტერაციები მეტწილად სიტყვათა თავ-კიდურ, მახვილიან მარცვლებშია და მახვილით არის გაძლიერებული; ალიტერაციის ინტენსივობის განმსაზღვრელი მახვილია.

5) ევფონიის სემანტიკური ფუნქცია

ევფონია არ არის სალექსო ფორმის იმგვარივე კომპონენტი, როგორც მეტრი, რითმა და სხვ.

ბგერწერა თავისთავად მოაქვს სალექსო ფრაზის შინაარსს. შეიძლება პოეტი საგანგებოდ ეძებდეს ლექსის საზომს, რითმას, მეტაფორას, მაგრამ იგი არასგზით არ ეძებს ალიტერაციებს, ასონანსებს, სიტყვებს, რომელთა შორის ევფონიური თანხმობაა. ცალკეული შემთხვევები ამგვარი ძიებისა ხელოვნურია, რაც ჭეშმარიტ პოეზიად არ ჩაითვლება.

მას დიდი როლი აქვს დაკისრებული მხატვრული სახის შექმნის რთულ პროცესში.

მაგრამ არც ბგერწერის შემთხვევითობაზე შეიძლება ლაპარაკი. მას დიდი როლი აქვს დაკისრებული მხატვრული სახის შექმნის რთულ პროცესში.

გალაკტიონის ლექსი „ჭარხალი“ ჭარბად შეიცავს იმერიზმებს, რაც საერთოდ არ არის დამახასიათებელი პოეტისთვის. თანაც იმერიზმების გამოყენება ეეფონიურად მონესრიგებულია: „ბობრი ბელაედა კახამ-ბალს“, „შენ ბანცალებდი, ბურულო ცაო“, „ბირკვილს ბატები ქარმა მორეკა“, „აბლაბუდას კრებს ბობორიკა“ და სხვ.

რამ განაპირობა იმერიზმების სიჭარბე და მათი ბგერწერული ჰარმონია? ლექსის ფინალში ვკითხულობთ: „ეჰ, სიყმანვილევე, ანი არასდროს იმგვარად აღარ ამეტყველდები“.

პოეტი ბავშვობას იგონებს და იგონებს იმ სიტყვებითა და გამოთქმებით, რომლებიც მაშინ ესმოდა. იგონებს იმ ჰარმონიას, რომელიც მაშინ მის ირგვლივ სუფევდა. ნაჩვენებია კონტრასტი პოეტის ახლანდელ განცდაში არსებულ დარღვეულ სამყაროსა და ბავშვის თვალით დანახულ დანყობილ ქვეყანას შორის (48ა, 113-114).

გ. ლეონიძე ყივჩაღების დახასიათებას ბგერითი დიფერენცირების გზით აწარმოებს. მათი შემართება ტ, რ მჟღერი ბგერების ალიტერაციითაა გადმოცემული – „როგორ გატორეს ერთხელ ტრამალი, როგორ ამტვრევდნენ გულის ფიცარსა“, ხოლო მინორული განწყობილება – ნ ბგერის განმეორებით: „მაგრამ ვერ ჰპოვეს ქვეყნად ნამალი და გამწარებით ხრავენ მინასა“ („ყივჩაღური ლამე“).

ბგერწერა რომ შემთხვევითი არ არის, იქიდან ჩანს, რომ ლექსების ახალ ვარიანტებზე მუშაობისას პოეტები ხშირად ალიტერაციის მეშვეობით აკეთილხმოვანებენ ტექსტს.

პუშკინის ერთი სტრიქონი თავდაპირველ ვარიანტში ამ სახით ყოფილა: „Тассовых октав“ (საუბარია ტორკვატო ტასოს ოქტავებზე), შემდეგ კი ასეთი სახე მიუღია: „Торкватовых октав“. უკანასკნელი ვარიანტი ალიტერირებულია და უფრო კეთილხმოვანი.

ბარათაშვილის სტრიქონში – „ნელად მოღელავს მოღუდუნე მტკვარი ანკარა“, ნაცვლად სიტყვისა ნელად, თავდაპირველად ყოფილა – ლურჯად. ნელად მოღელავს ეეფონიური ნწყვილია, ლურჯად მოღელავს კი – არა.

აკაკის პოემა „ნათელას“ ადრე „პირიმზისა“ რქმევია და, ამის შესაბამისად, მთავარ გმირსაც პირიმზისა (აკაკის უყვარდა ეს სახელი!). ავტოგრაფში ვკითხულობთ:

დიახ, მსურს დაედნე და გავექრე,
რომ მას მოვფინო ნათელი,
პირიმზისაა იმისი,
ვისაც მე ვამკობ, სახელი.

შემდეგ პირიმზისა ნათელათი შეუცვლია. ადვილი შესაძლებელია, ამ ევფონიურმა გადასვლამ – ნათელი ნათელა – ითამაშა გარკვეული როლი გმირის გადასახელებაში და პოემის სათაურის გამოცვლაში.

ვაჟას „გოგოთურ და აფშინაში“ გოგოთური ფშაველია, აფშინა – ხევსური. თავდაპირველად პოემის დასაწყისი ასე იკითხებოდა: „ამბობენ, ხევსურ აფშინას“, მაგრამ სტრიქონის გაკეთილხმოვანების მიზნით ვაჟამ სიტყვა ხევსური, რასაც დისჰარმონია შეჭქონდა მის ჟღერადობაში, შეცვალა სიტყვით ბლო (სოფელია ხევსურეთში). სტრიქონი ალიტერაციით გაიმართა – „ამბობენ, ბლოელ აფშინა“. არც ერთი სხვა თვალსაზრისით აუცილებელი არ იყო აფშინას წარმომავლობის ასეთი დაკონკრეტება (არ ვიცით, გოგოთური რომელი სოფლიდანაა).

ამგვარი ჩასწორებანი ტექსტში ნათლად მეტყველებს, თუ როგორ ცდილობს პოეტი, ლექსი ევფონიურად უფრო სრულყოფილი გახადოს.

თავსამტვრევი პრობლემაა ევფონიის აზრობრივი დანიშნულების საკითხი. ცნობილია ორი თეორია: ბგერითი ავტონომიისა და ბგერითი სიმბოლიზმისა.

ბგერითი ავტონომიის მიხედვით, ლექსის ბგერით მხარეს არავითარი კავშირი არა აქვს მის შინაარსთან. იგი ეთიშება ლექსის შინაარსს და მისგან დამოუკიდებლად, ავტონომიურად არსებობს. პოეტის მსოფლმხედველობა ლექსის ევფონიაში შინაარსისაგან იზოლირებულად ცხადდება.

ბგერითი სიმბოლიზმი ბგერის სემანტიზაციას ახდენს. ბგერა ნიშანი, სიმბოლოა ამა თუ იმ აზრის, განცდისა და ფერის (48ა, 14-19).

სიმბოლისტი არტურ რემბო წერს ლექსს „ხმოვნები“, რომელშიაც ესა თუ ის ხმოვანი ბგერა ამა თუ იმ ფერის მანიშნებელია (ა – შავია, ე – თეთრი, ი – წითელი, უ – მწვანე).

ორივე თეორია, განსაკუთრებით ბგერითი ავტონომიისა, გარკვეული უკიდურესობით ხასიათდება, მაგრამ ბგერათა ჰარმონიას რომ აზრობრივ-ემოციური დატვირთვა აქვს, ეს სადავო არ არის. ზოგ-

ჯერ უსემანტიკო სტრიქონში ევფონიურად მონესრიგებული ბგერითი ერთეულების სემანტიზაცია ხდება. ამის კარგი ნიმუშია გალაკტიონის „დოვინ-დოვენ-დოვლი“, რომელიც დალალგადაყრილი ლურჯა რაშის ქროლვის გამაძლიერებელია: „დედოფალო, ლურჯა რაში... მიჰქრის დალალგადაყრილი, დოვინ-დოვენ-დოვლი“ („მოვა, მაგრამ როდის?“).

„სტუმარ-მასპინძელში“ ალაზას თვითმკვლევლობის სცენა ამ სტრიქონებით იწყება: „ლამეა ბნელი, დელგმაა, დგანდგარებს არემარეო“.

სურათის შავი ფონი გაძლიერებულია მისი შესატყვისი აკუსტიკით. ხმოვანება ნელა იწყება და თანდათან ძლიერდება. ბნელი დელგმასთანაა შეწყვილებული, დელგმა – დგანდგართან, დგანდგარი – არემარესთან. დამეაბნელის ნაცვლად რომ ამ სინტაგმის პირდაპირი ნყოფა ყოფილიყო – ბნელი ლამეა, ეს იერარქია შეფერხდებოდა (დამეაბნელგმასთან აკუსტიკურად საერთოს ვერ პოულობს). პირველი ნყვილი ელ კომპლექსის განმეორებით ხმაურიანი არ არის. მაგრამ სიტყვა დელგმა თანხმოდანთა ხასიათით უკვე გვამზადებს უფრო ძლიერი და მოულოდნელი ჟღერადობისათვის. და აი, ისიც: დგანდგარებს. დელგმა დგანდგარებს. საოცრად ყრუ, დაგუბებული, შემზარავი ხმაური ისმის ამ სიტყვებიდან. ბოლოს რ ბგერის გახსნილი ჟღერადობით – დგანდგარებს არემარეო, ყველაფერი ლაგდება. ტრაგიკული ფინალი გარდაუვალია. ალაზა თავს იკლავს.

ბგერათა ძლიერი და უჩვეულო ჟღერადობით, სტრიქონთა შინაარსის გათვალისწინების გარეშეც გვაგრძნობინა ვაჟა-ფშაველამ ის, რისთვისაც ასე გულმოდგინედ გვამზადებდა.

ევფონია საიმედო ძალაა დიდი პოეტის ხელში აზრობრივი გამძაფრების, მხატვრული ეფექტის მისაღწევად.

IX. ლექსის ინტონაცია

ბოლოსთვის მოვიტოვე ინტონაცია, როგორც ერთგვარი შემაჯამებელი, რომელშიც მაქსიმალურად ვლინდება ლექსის ყველა მნიშვნელოვანი ფაქტორი.

1. ინტონაციის ცნებისათვის

ინტონაცია ლათინური სიტყვაა (intono) და ხმამალალ წარმოთქმას ნიშნავს. იგი ენაში ბგერითი საშუალებების ერთობლიობაა, მეტყველების ტონის განმსაზღვრელი ცნებაა, რომელიც ანესრიგებს მეტყველების შინაარსს. ინტონაციის მეშვეობით ვლინდება ერთი და იმავე სიტყვის, გამოთქმის, ფრაზის სხვადასხვაგვარი შინაარსობრივი ნიუანსი.

დიდმნიშვნელოვანი როლი აკისრია ინტონაციას მუსიკაში, სადაც იგი მელოდის შემადგენელი კომპონენტია და ტონის სისწორეს ნიშნავს. მაგრამ მუსიკალურ ინტონაციაში ტონი ნაკლებად რხევადია. იგი ზუსტი ინტერვალებით მოძრაობს, მეტყველებაში კი ტონის მოძრაობა უფრო თავისუფალი და ნებისმიერია.

რადგან ინტონაციაში უშუალოდ ვლინდება ადამიანის სულიერი სამყარო, აზრობრივი ნიუანსები, გრძნობათა ელფერი, რადგან იგი საუკეთესო საშუალებაა ადამიანის ფიქრისა და განცდების გადმოცემისა, ბუნებრივია, მას განსაკუთრებული როლი აქვს დაკისრებული მხატვრულ შემოქმედებაში, პერსონაჟის ავტორისეულ დახასიათებაში, ავტორისა და პერსონაჟის მეტყველებაში. ლექსში ამას ემატება ახალი, ძლიერი ფაქტორი რიტმისა, რომელიც ინტონაციის ერთ-ერთი საყრდენი ბარიერია.

ინტონაციაზე, როგორც ლექსის მამოძრავებელ ღერძზე, ყურადღება გამახვილდა XIX საუკუნის ბოლოს, ცნობილი გერმანელი მეცნიერის ედუარდ ზივერსის „ჟღერის ანალიზის“ თეორიაში, როცა პოეტური ტექსტის ვიზუალური ათვისების ნაცვლად (ე.წ. „თვალის ფილოლოგია“), ყურადღების ცენტრი გადავიდა ლექსის წარმოთქმით მხარეზე (ე.წ. „სმენის ფილოლოგია“).

როგორც აღნიშნული გვაქვს ლექსი სმენითი კატეგორიაა და მისი შესატყვისი გახმოვანება საშუალებას იძლევა ისეთი რიტმულ-მელოდური ნიუანსების გამოვლენისა, რაც თვალით კითხვის დროს შეუმჩნეველი რჩება.

დახელოვნებულ კითხვას შეუძლია ნათელი წარმოდგენა მოგვცეს პოეტთა შესახებ. ამდენად ინტონაცია დამახასიათებელია ზეპირი და არა წერიტი მეტყველებისათვის.

მაგრამ ამჟამად, როცა ლექსის ინტონაციაზე ვსაუბრობ, ცხადია, მხედველობაში მაქვს გაუხმოვანებელი ტექსტის ინტონაცია.

ლექსის ამგვარი თუ იმგვარი გახმოვანების საფუძველი ტექსტშია. გ. ტაბიძის სტრიქონში „წინამურში რომ მოჰკლეს ილია“ შეგვიძლია ინტონაციური ხაზგასმით გამოვყოთ ნებისმიერი სიტყვა, რითაც სტრიქონთა შინაარსს სხვადასხვაგვარ მიმართულებას მივცემთ. მაგრამ ტექსტიდან გამომდინარე, ავტორისეული ჩანაფიქრით, აქ აქცენტი უნდა გადატანილ იქნეს სიტყვაზე **ილია** და არა სიტყვებზე: წინამური და მოჰკლეს. ეს იქნებოდა მისი სწორი წაკითხვა.

ვინც სწორად ამოხსნის ლექსის შინაარსს, ავტორის ჩანაფიქრსა და განწყობილებას, იგი ნაწარმოებს სწორი ინტონაციით წაკითხავს, ნათლად გააშუქებს მის შიდა სამყაროს. ინტონაცია იგივეა ლექსისთვის, რაც სინათლე ბნელი ოთახისთვის მასში მოთავსებული ნივთების დასანახად.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა გაირკვეს ინტონაციის ზოგადი ხასიათი ლექსში.

ინტონაციას მაორგანიზებელი ფუნქცია აქვს დაკისრებული. იგი ერთგვარი რეგულატორის როლს ასრულებს ლექსის შიდა სამყაროს ელემენტთა ურთიერთმიმართებაში. მისი დანახვა და ამოცნობა შეუძლებელია ლექსის მთლიანი ორგანიზმის გულდასმით შესწავლის გარეშე. ამიტომ ინტონაცია არ შეიძლება დავაყენოთ რიგითი მხატვრული კომპონენტების გვერდით (მეტრი, რითმა, ალიტერაცია და სხვ.), რომელთაც ლექსში გარკვეული უბანი აქვთ მიჩენილი. ინტონაცია ყველგან არის, ყველა სიტყვასა თუ ფრაზაში, სალექსო სტრუქტურის ყველა ელემენტში. იგი არ არსებობს მათგან დამოუკიდებლად, ყველა მათგანშია განზავებული და ყველაფერ იმას, რასაც ჩვენ ინტონაციას ვარქმევთ, ლექსში უკვე თავისი სახელი აქვს. იგი ან ინვერსიაა, ან მეტაფორა, ან რიტმი, ან რითმა, ანდა ლოგიკურად გამახვილებული ფრაზა თუ სხვ.

ლექსის კომპონენტებთან მიმართებაში ინტონაცია დაქვემდებარებულია. იგი მეორადია, სხვათა წიალიდან წამოსული და მათივე ბუნებით განსაზღვრული. მაგრამ, მეორადობის მიუხედავად, ინტონაციის როლი პოეტურ ნაწარმოებში გაცილებით დიდია, ვიდრე რომელიმე სხვა კომპონენტისა.

ინტონაცია სინთეზური ხასიათის მხატვრული მოვლენაა. ის, რაც საერთოა ლექსის ყველა სახელდებული კომპონენტისთვის, ინტონაციაში იყრის თავს. ამასთანავე, ინტონაცია აერთებს მათს არსებით მხარეებს, მათგან გამომდინარე უმნიშვნელოვანეს შედეგებს. ინტონ-

აციის ფესვების ამოძირკვა მხატვრული კომპონენტებიდან ამ უკანასკნელის გაუქმება იქნებოდა. რაღა დარჩება, მაგალითად, მოულოდნელი რითმიდან, თუ მას წავართვით ამ მოულოდნელობით გამონჭეული ესთეტიკური ფუნქცია.

ყოველ ჭეშმარიტ პოეტს საკუთარი ინტონაცია აქვს. იტყვიან, საკუთარი ხმის პოეტიამო. ყოველი ჭეშმარიტი პოეტი თავისი ინტონაციით იცნობა. ინტონაცია ქმნის პოეტს პოეტად, იგია პოეტთა ურთიერთგანმასხვავებელი.

თუ პოეტს ინტონაციის გრძნობა სუსტად აქვს განვითარებული, იგი დიდსა და მნიშვნელოვანს ვერაფერს შექმნის. შესაძლებელია, ლექსი ყურადღებას იქცევდეს საინტერესო შინაარსით, ცალკეული მოხდენილი ტროპული სახეებით, კეთილხმოვანი რითმებით, ბგერათა სასიამოვნო ჟღერადობით და სხვა მხატვრული ღირსებებით, მაგრამ თუ ყველაფერი ეს სისტემაში არაა მოყვანილი, არაა გამთლიანებული ერთი საერთო ღერძით, ლექსი ვერასოდეს ვერ ავა ხელოვნების ნიმუშის დონეზე.

ამრიგად, ინტონაცია, როგორც სინთეტურ-კომპლექსური ხასიათის მოვლენა, წარმოადგენს ლექსის იდეურ-მხატვრული ქსოვილის არიადნას ძაფს, რომლის ხელის ჩაჭიდებით მკითხველს სრული წარმოდგენა ექმნება ლექსის ხასიათსა და ღირსებაზე. პოეტური ინტონაცია ლექსის არსობის გამომავლინებელი საშუალებაა.

2) პოეტური ენა და ინტონაცია

ყველაზე მჭიდროდ ინტონაცია მაინც ლექსის შინაარსთანაა დაკავშირებული, მას მიჰყვება, მისი მაქსიმალური გამოვლენისაკენ ისწრაფვის. ნაწარმოების აზრი და იდეა კი ყველაზე უკეთ პოეტურ ენაში ვლინდება. ამიტომ ინტონაციის მასაზრდოებელი წყაროა, უპირველეს ყოვლისა, პოეტური ენა და მისი კომპონენტები.

ჩვეულებრივი სინტაქსის ფონზე თვალსაჩინოა ინვერსიული წყობით დალაგებული ფრაზა. გალაკტიონის ინვერსიაში – „ცელი კივის და ველები“ შესანიშნავ სინტაგმას – ცელი კივის –ავტორმა ინვერსიის მეშვეობით მეორე ქვემდებარე (ველები) ჩამოაშორა, რათა იგი უფრო მიმზიდველი გაეხადა. ინტონაციურად გათვალსაჩინოებულია ვაჟას ინვერსია: „ბერი ტიროდა დიაცი“, რომელშიც შემასმენელი წინადადების ბოლოდან შუაშია გადმოტანილი. გ. ლეონიძის ლექსი „მაშ, რა ვუყოთ, პოეტებო“ ზმნების აქტიურობით გამოირჩევა. ლოგიკური მახვილები

ზმნებს ეცემა. ისინი უმეტესად წინადადების თავშია ან რითმის შემადგენლობაში. ლექსი ზმნით იწყება: „გადეყარა ნარიყალას“.

ინტონაციურად ყოველთვის ხაზგასმულია სიტყვათა და გამოთქმა-თა განმეორებანი, რომლებსაც ლექსში განსაკუთრებული სემანტიკური დატვირთვა აქვს (გავიხსენოთ ილიას განმეორება ლექსიდან „კითხვა-პასუხი“: „იმდენად უფრო მიკვდება გული“, გალაკტიონის „მიმღერე რამე“ და სხვ.).

ასევე ხაზგასმულია გრადაციები: „ხალხი აზვირთდა, ხალხი აღსდგა, ხალხი მოქმედებს“ (ილია), ანდა სიტყვა სადაც (სად) ილიას „განდეგილის“ დასაწყისში; რომ გალაკტიონის „მთანმინდის მთვარეში“ და სხვ.

თავისთავად ცხადია, განსხვავებული ინტონაციით წარმოთქმას საჭიროებს თხრობითი, კითხვითი და ძახილის წინადადებები, საკმარისია ი. გრიშაშვილის ლექსის სათაურში – „დავბერდი? არა!“ კითხვის ნიშანი ბოლოს გადავიტანოთ, რომ ამ სიტყვებმა სრულიად საპირისპირო შინაარსი მიიღოს.

ინტონაციურად გამოირჩევა არქაიზმები: „მარქვი, რა იქმენ“ (ნ. ბარათაშვილი), დიალექტიზმები – „არ მოგხვდაუა, რჯულ-ძალო“ (ვაჟა), ნეოლოგიზმები: „ვინც დახორბლა პური თყანა“ (გ. ლეონიძე).

ა. კალანდაძის ლექსში „მე მივაშურებ ურარტუს ქვაბებს“ ერთადერთი არქაული სიტყვაა – ხამლი, რომელსაც უმაღლვე ძველ ათასწლეულებში გადაყავართ.

სალექსო ფრაზაში ზოგჯერ ერთი რომელიმე სიტყვაა გამორჩეული, რომელიც ნაწარმოების აზრობრივ-ემოციურ ცენტრს წარმოადგენს. გალაკტიონის ლექსში „პრიმიტივი“ ასეთი სიტყვაა „ხალამური“, რომელიც კონტექსტში ეროვნულ ტკივილს აღძრავს („ვიღაც სალამურს გრძნობით ატირებს“).

ამავე თვალსაზრისით, დიდი მნიშვნელობის მქონეა სიტყვათა ჯგუფები, გამოთქმები, მთლიანი სტრიქონები, რომლებიც ზოგჯერ აფორიზმის სახეს იღებს. „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფებში, სადაც აფორიზმებია, უმეტესად სტროფის პირველი სამი სტრიქონი თხრობას, მსჯელობას ეთმობა, მეოთხეში კი დასკვნა, აფორიზმი გვაქვს. პირველი სამი სტრიქონი ერთნაირი ინტონაციით აღიქმება, მეოთხეში კი ინტონაცია მკვეთრად განსხვავებულია:

თუცა ქალია, ხელმწიფედ მართ ღმრთისა დანაზადია;
არ გათნეეთ, იცის მეფობა, უთქვენოდ გვითქვამს კვლა დია;

შუქთა მისთაებრ საქმეცა მისი მზებრ განაცხადია.
ლეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია.

ყოვლად შეუძლებელია, განსაკუთრებული ყურადღებით არ მოეკიდოს მკითხველი ძლიერსა და მოულოდნელ შედარებას, მეტაფორას თუ ტროპის რომელიმე სხვა სახეს. ვაჟას „ბახტრიონში“ აღწერილია თათრებისაგან აოხრებული ქვეყანა, რაც გამოხატულებას პოულობს მეტაფორაში: „მთელი კახეთი ქცეულა ჩიქილამოხდილ ქალადა“. გ. ლეონიძე ხშირად ლექსს ძლიერი და მოულოდნელი მეტაფორით იწყებს: „ჩამაჭრდა კახეთს ჰაერი“ („მყვირალობა“).

ცხოველ ინტერესს იწვევს ლექსში უკვე ცნობილი და გავრცელებული სახის შემოტანა, მაგ. ტერენტი გრანელის რემინისცენცია – „თავო ჩემო, ბედი არ აქრია“ ვანო სარაჯიშვილისადმი მიძღვნაში, ხალხური სტრიქონისა და სტრუქტურის დანდაძის ლექსში: „ყაყაროსა სინითლითა ყანა დაუმშვენებია“.

3) რიტმი და ინტონაცია

ჩვეულებრივი მეტყველებისაგან განსხვავებით, რიტმულ მეტყველებაში სიტყვებს, გარდა აზრობრივ-ემოციური ფუნქციისა, დაკისრებული აქვს მუსიკალური ფუნქციაც. სალექსო მეტყველება მეტრის მკაცრ ჩარჩოებშია მოქცეული და მისგან გადახვევა უმაღვე ინტონაციური გამოხატვის საგანი ხდება. ასეა, კერძოდ, გადატანის შემთხვევაში:

მე დავიბადე განთიადისას,
როცა მთის წვერზე დილა მათისს
თვალეებს ახელდა...
(გალაკტიონი)

ეს იმდენად თვალსაჩინო რიტმულ-სინტაქსური მოვლენაა, რომ არასგზით არ შეიძლება მკითხველის ყურადღების გარეშე დარჩეს. მისი ინტონაციური აღქმისას მეტრული ზღუდის ძალა სუსტდება, სტრიქონის ბოლოს პაუზის ხანგრძლივობა მცირდება, რათა სინტაქსური მთლიანობა შენარჩუნებულ იქნეს. მეორე მხრივ, გადატანის ადგილას პაუზა მინიმალურ დონეზე მაინც უნდა შენარჩუნდეს, რომ ლექსის მეტრული დეფორმაცია არ მოხდეს.

ინტონაციურად ერთმანეთს ემიჯნება ლექსის საზომთა ძირითადი და ინვერსიული ფორმები. კერძოდ, თვალნათლივია ძირითადი ფორმიდან ინვერსიულზე გადასვლა, რასაც რ. იაკობსონი „გაცრუებულ მოლოდინს“ უწოდებს.

გ. ლეონიძის „სიმღერა პირველი თოვლისა“ დანერილია შვიდ-მარცვლიანი მეტრის ძირითადი ფორმით – 4/3, მაგრამ დროდადრო მას ცვლის ინვერსიული წყობა – 3/4, რაც უმაღლვე თვალსაჩინო ხდება:

ეს ცრემლია, თუ გულმა 4/3
დასძრა ლექსის მტრედები, 4/3
ვარსკვლავთა ოთახებში 3/4
ჩათვლემილებს ეძინათ 4/3
და ჰქონდათ იმედები. 3/4

თავისთავად ცხადია, ინტონაციის სფეროში შედის შაირის სახეობათა გამოცვლა, მაღალი შაირიდან დაბალზე გადასვლა და პირიქით.

ახალ პოეზიაში ჩვეულებრივია მუხლნაკლი სტრიქონები. ანა კალანდაძის ათმარცვლიანი ლექსი (5/5) „მიხეილ ვარლამის ძე ერისთავის ხსოვნას“ თავდება ხუთმარცვლიანი სტრიქონით: „ეჰა, შავებდო“.

მსგავსი მეტრული მეტამორფოზებიც „გაცრუებული მოლოდინის“ სფეროში შედის, ისევე როგორც სტროფული კანონზომიერების მოულოდნელი დარღვევა. მაგ., კატრენში მე-5 ტაქტის ჩამატება, რაც ნიშანდობლივია ანა კალანდაძის ლექსებისთვის („ლოცულობს გველი“).

სტროფის აგებულების შეცვლა, ისევე როგორც ლექსის სტროფული დანაწევრების მოშლა (ასტროფია) ინტონაციის შეცვლას იწვევს.

4) ეპფონია და ინტონაცია

ლექსის ტონის ცვალებადობაზე გავლენას ახდენს ეფფონია (რითმა, ალიტერაცია-ასონანსი).

გალაკტიონის „ისევ ეფემერას“ პირველი სტრიქონი ეფფონიურად არაერთგვაროვანია. მისი დასაწყისი – „რა ამოძრავებს“ უღერადია, ხმაურიანი. მეორე ნაწილი კი დაყრუებულია: „კიპარისის ტანს“. ტონის ცვალებადობაა აშკარაა.

გ. ლეონიძის „ყვიჩალის პაემანში“ ლირიკული გმირი სიყვარულით გახელებული რაინდია. ამის შესაბამისად, სტრიქონები უღერადია. ტ-სა და რ-ს ალიტერაციის წყალობით ლექსიდან, თითქოსდა, გვესმის კიდევ

„ცხენთა გრიალის“, „შუბთა ტრიალის“ და ფარ-მუზარადის მტკვრევის ხმა, რაც ლექსის ტონალობას მაღლა სწევს:

ტრამალ და ტრამალ გამოგედვენე,
შემოვამტკვრე გზები ტრიალი,
მცხეთას ვუმტვრიე საკეტურები,
ვლენე ტაძრები კელაპტრიანი.

გ. ტაბიძის „ზღაპარში“, პირიქით, სიმშვიდის, სიჩუმის განწყობილება სუფევს. ამიტომ მისი ტონალობა დაბალია:

მდინარის პირად, ხეივანში ყოველ საღამოს
ორი ქალწული მემორევე ჩრდილად გახდება,
ისინი ჩუმად გადიხდიან ლეჩაქთა სამოსს,
თვითონ მდინარეც და დუმილიც გალეჩაქდება.

სტროფის ლექსიკური მასალიდან ბგერა ჩ-ს ალიტერაციით გამოყოფილია ოთხი სიტყვა: ჩრდილად, ჩუმად, ლეჩაქთა, გალეჩაქდება და ლექსის ლოგიკურ-ემოციურ ცენტრებად არის ქცეული. ამ სიტყვათა შინაარსიც ისევე მინორულია, როგორც მათში ალიტერირებული ბგერა.

ინტონაციური განსხვავებულობისათვის კიდევ უფრო მრავალფეროვან მასალას იძლევა რითმა. შეუძლებელია, რითმათა განსაკუთრებული სიმრავლის გამო, ნელი ტემპით და მშვიდი ტონით ჩავიკითხოთ ბესიკის „ტანო ტატანო“ თუ გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“.

ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა მოულოდნელი რითმა. იგი შეიძლება გაპირობებული იყოს როგორც ევფონიით – კონსონანსებით, დისონანსებით (გოლვას-რევიოლვერს), ასევე სემანტიკით – რითმაში შორეული ასოციაციების შეხვედრით (სილაში ვარდი-სილაჟვარდე) და ადგილმდებარეობით, როცა რითმასთან შეწყვილებული ცალი იგვიანებს (ალექსანდრე აბაშელის „დაგვიანებული რითმა“).

მე მხოლოდ მთავარსა და არსებით მოვლენებზე გავამახვილე ყურადღება. ლექსის შიგნით კი მრავალზე მრავალი გამოხატვის ხერხი და საშუალებაა, რომლებიც ზოგჯერ ჩვეულებრივი თვალისთვის შეუმჩნეველია, მაგრამ დიდ როლს ასრულებს ლექსის ესთეტიკურ სრულყოფაში.

ინტონაცია, როგორც ლექსის შინაგანი არსობის გამომავლი-ნებელი კომპლექსური საშუალება, სეისმოლოგიური სიზუსტით ამჩნევს და აღიქვამს ყოველივე ამას და მკითხველისთვის გასაგებასა და მისანდომს ხდის.

მითითებული ლიტერატურა

1. ალექსანდრე აბაშელი, პოეტიკა, ჟ. „ახალი ცისკარი“, 1915. 1.
2. ზაზა ალექსიძე, ატენის სიონის ოთხი წარწერა, 1983.
3. გიორგი არაბული, ომონიმური რითმა ძველ ქართულ მწერლობაში, „ლიტერატურული ძიებანი“, XXI, 2000.
4. არისტოტელე, პოეტიკა, სერგი დანელიას თარგმანი, 1944.
5. ნიკა აგიაშვილი, ჭაბუკები დარჩნენ მარად, 1971.
6. ნინო აბესაძე, გრამატიკის საკითხები XIX საუკუნის ქართულ პერიოდულ გამოცემებში, 1960.
7. ლადო ასათიანი, ერთტომეული, 1979.
8. თეიმურაზ ბაგრატიონი, გვარნი ანუ საზომი ქართულისა ენისა სტიხთა, „ლიტერატურული ძიებანი“, IV, 1948.
9. იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, 1936.
10. მამუკა ბარათაშვილი, სწავლა ლექსის თქმისა, 1981.
11. მამუკა ბარათაშვილი, თხზულებათა სრული კრებული, 1969.
12. თამარ ბარბაქაძე, ქართული ლექსმცოდნეობის ანოტირებული ბიბლიოგრაფია, I, 1993.
13. თამარ ბარბაქაძე, სონეტი ღვთაებრივი, იდუმალი, ჟ. „რინა“, 1995, 3-4.
14. თამარ ბარბაქაძე, „სილაში ვარდი“ და „ყვავილი... გავსილი სილით“, „კრიტიკურიუმი“, I, 2000.
15. თამარ ბარბაქაძე, „გადიშალე, ჩემო თეთრო ქალაღლო“, „ჩენი მწერლობა“, 2002. 22-28 ნომებერი.
16. თამარ ბარბაქაძე, პლატონ იოსელიანი – ქართული ლექსის მკვლევარი, „სჯანი“, IV, 2003.
17. ალექსანდრე ბარამიძე, ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, 1945.
18. რევაზ ბარამიძე, ფარნავაზმან ძლიერ ჰყო ქვეყანა თვისი, 1999.
19. ჯონდო ბარდაველიძე, ქართული ხალხური ლექსი, 1979.
20. ჯონდო ბარდაველიძე, წინალიტერატურამდელი ქართული ლექსი, „ლიტერატურული ძიებანი“, XIX, 2000.
21. პანტელეიმონ ბერაძე, ძველი ბერძნული და ქართული ლექსწყობის საკითხები, 1969.
22. პანტელეიმონ ბერაძე, რუსთაველის ლექსის რიტმი, „რუსთაველის კრებული“, 1938.
23. პანტელეიმონ ბერაძე, მახვილი ქართულ ლექსში, თსუ ფილოლოგიის ფაკულტეტის მეორე მეცნიერული სესია, 1957.
24. ნიკოლა ბუალო დეპრეო, პოეტური ხელოვნება (ქართული თარგმანი). 1998.

25. აკაკი განერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, 1953.
26. აკაკი განერელია, ქართული ვერსიფიკაცია და რუსთაველის ლექსი, „ლიტერატურული საქართველო“, 1972. 5.
27. აკაკი განერელია, ნარკვევები, პორტრეტები, ლექსმცოდნეობა, 1988.
28. აკაკი განერელია, ანდრეი ბელი და რიტმის პრობლემა, თსუ შრომები, ტ. V, 1936.
- 28^ა. აკაკი განერელია, „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი, 1974.
29. დავით გამეზარდაშვილი, ნარკვევები ქართული რეალიზმის ისტორიიდან, 1953.
30. М. Л. Гаспаров. Современный русский стих, 1974.
31. Михаил Гаспаров, Дмитрий Сливник. Новое издание классической поэтики, «Литературная Грузия», 1985, №7.
32. ვალერიან გაფრინდაშვილი, თხზულებანი, 1990.
33. ალექსანდრე გვახარია, შინაგანი რითმის ისტორიიდან, „ძველი ქართული მწერლობის საკითხები“, II, 1964.
34. ვაჟა გვახარია, მიქაელ მოდრეკილის ჰიმნები, 1978.
35. სერგი გორგაძე, ქართული ლექსი, 1930.
36. სერგი გორგაძე, ქართული ნყობილსიტყვაობა, კრ. „გრდემლი“, II განყოფილება, 1912.
37. Б. Гончаров. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы, М., 1973.
38. დავით გოგოჭური, მელექსეობა ხევსურეთში, 1974.
39. ი. გრიშაშვილის ბიბლიოთეკა-მუზეუმის კატალოგი, I, 1979.
40. ტოგო გუდავა, მახვილის როლისათვის ქართული ლექსის სტრუქტურაში, „აღმოსავლური ფილოლოგია“, IV, 1996.
41. ტოგო გუდავა, ქართული სალექსო სტრიქონის აგებულების ზოგიერთი საკითხი, „ცისკარი“, 1974, 7.
42. მორის გრამონი, ფრანგული ვერსიფიკაციის მცირე ტრაქტატი, ქართული თარგმანი, ხელნაწერი, 1965.
43. გივი გაჩეჩილაძე, მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები, 1958.
44. გივი გაჩეჩილაძე, ქართული ლექსი ინგლისურთან შეპირისპირებით, ჟ. „მნათობი“, 1967, 10.
45. ამბერკი გაჩეჩილაძე, ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, 1952.
46. Ш. Давиташвили. Грузинское стихосложение, „Закавказье“, 1918, №40.
47. პ. დეფეი, რითმების ლექსიკონი, 1961, წინასიტყვაობა (ქართული თარგმანი, ხელნაწერი).
48. თეიმურაზ დოიაშვილი, ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები, 1982.
- 48ა. თეიმურაზ დოიაშვილი, ლექსის ევფონია, 1981.

49. თეიმურაზ დოიაშვილი, Engambement, 2000.
50. თეიმურაზ დოიაშვილი, სისტემა-პროცესი-ნორმა, კრ. „სჯანი“, IV, 2003.
51. А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, 1940.
- 51ა. ვახტანგ VI, თხზულებები, 1947;
52. Katharine Vivian. Introduction to: Shota Rustaveli, The knight in Panther skin, A free translation in prose by Katharine Vivian, London, 1997, pp. 13-33.
53. Katharine Vivian. Antologie de la poésie georgienne, V-XX siècles, production et commentaires de Serge Tsouladze (Review in English). In: Revue des études Georgiennes, 1985, 1, pp. 241-242.
54. ელენე ვირსალაძე, ქართველ მთიელთა ზეპირსიტყვიერება (წინასიტყვაობა), 1958.
55. ნინელი თარგამაძე, სპარსული და ქართული მყარი სალექსო ფორმები, 1990.
56. იზოლდა თევდორაძე, ქართული ენის პროსოდის საკითხები, 1978.
57. ივანე იმნაიშვილი, ქართული პოეტური ენის საკითხები, 1966.
58. პავლე ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე, 1954.
59. პავლე ინგოროყვა, ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა, ჟ. „მნათობი“, 1939, 4.
60. პავლე ინგოროყვა, რუსთაველის ეპოქის ლიტერატურული მემკვიდრეობა, „რუსთაველის კრებული“, 1938.
61. А. Исаченко. Из наблюдений над «Новой рифмой», „Slavic poetics“.
62. А. Карпов. Стих и время, М., 1966.
63. კათალიკოსი კირიონი და გრიგოლ ყიფშიძე, სიტყვიერების თეორია, III გამოცემა, 1920.
64. კორნელი კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, 1960.
- 64ა. კორნელი კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, II, 1941.
65. კორნელი კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, II, 1981.
66. კორნელი კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, VIII, 1962.
67. მელიტონ კელენჯერიძე, სიტყვიერების თეორია, მესამე, შესწორებული გამოცემა, 1919.
68. გრიგოლ კიკნაძე, „ბახტრიონის“ რითმა, „ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“, 1972.
69. დავით კობიძე, ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი, 1969.
70. Иржи Левн. Искусство перевода, М., 1974.
71. გიორგი ლეონიძე, „ჭაშნიკი“, მამუკა ბარათაშვილის პოეტიკა, 1920.
72. ჟ. „ლეილა“, 1920, 2.

73. „ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი“, 1995.
74. თამარ ლომიძე, ქართული რითმის ისტორიიდან, 1988.
75. Литературная энциклопедия, т.9, 1935.
76. И. М. Лотман. Анализ поэтического текста, М., 1972.
77. И. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. «Труды по знаковым системам». М., 1964.
78. В. Маяковский. Избранные произведения, 1953.
79. ნიკო მარი, Die georgische Sprache, Das neue Russland, 1929, №5-6.
80. იონა მეუნარგია, ქართველი მწერლები, 1954.
81. გივი მიქაძე, ნარკვევები ქართული პოეტიკის ისტორიიდან, 1974.
82. გივი მიქაძე, მამუკა ბარათაშვილი, 1958.
83. «Мысль, вооруженная рифмами», 1983.
84. ნინო ნაკუდაშვილი, «სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში», «ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი», 1995.
85. ნინო ნაკუდაშვილი, ჰიმნოგრაფიული ტექსტის სტრუქტურა, 1996.
86. ე. „პრომეთე“, 1918, 2.
87. სერგი ჟღენტე, ქართული ენის რიტმიკულ-მეთოდიკური სტრუქტურა, 1963.
88. В. Жирмунский. Теория стиха. 1975.
89. დარეჯან რამიშვილი, ლექსწყობის გამომხატველობითი შესაძლებლობების ფსიქოლოგიური ანალიზი, «ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის შრომები», VII, 1950.
90. გრიგოლ რობაქიძე, ბესიკი, გაზ. „საქართველო“, 1917, 263.
- 90ა. გრიგოლ რობაქიძე, ქართული ლექსი, გაზ. „საქართველო“, 1918, 15.
91. გრიგოლ რობაქიძე, სამი წერილი იარომირ იედლიჩკას, «ლიტერატურული საქართველო», 1995, 13-20 ოქტომბერი.
92. შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, პავლე ინგოროყვას რედაქციით და გამოკვლევით, ნიგნი I, 1970.
93. შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, კონსტანტინე ჭიჭინაძის რედაქციით და გამოკვლევით, 1934.
94. «სეტყვა მოვიდა, ქვა დახვდა», ა. ცანავას რედაქციით, 1969.
95. აპოლონ სილაგაძე, ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ, 1987.
96. აპოლონ სილაგაძე, მახვილის საკითხისათვის ქართულ ლექსში, «მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია», 1986.
97. აპოლონ სილაგაძე, ძველი ქართული ლექსი და ქართული პოეზიის უძველესი საფეხურის პრობლემა, 1997.
98. ვალერი სილოგავა, ბორენას წარწერიანი ლექსის გარშემო, «ლიტერატურული საქართველო», 1999, 15-22 იანვარი.
99. В.И. Сирус. Рифма в таджикской поэзии, 1953.

100. Н. Соколов. О словаре рифм Маяковского, ж. «Литературная учеба». 1938, №10.
101. ნესტან სულავა, გიხაროდენ, ღვთისმშობელო მარიამ, «კრიტიკიუმი», I, 1960.
102. Б. В. Томашевский. Теория литературы, 1931.
103. Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. 1959.
104. გალაკტიონ ტაბიძე, თორმეტტომეული, XII, 1975.
105. გალაკტიონ ტაბიძე, თორმეტტომეული, VII, 1975.
106. აკაკი ურუშაძე, ბერძნულ-რომაული და ქართული მეტრიკის საკითხები, 1980.
107. А. Б. Федоров. О путях и средствах передачи грузинского стиха, «Грузинские романтики», 1940.
108. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, I, 1949.
109. ქართული პოეტიკის ქრესტომათია, 1954.
110. ქართული ხალხური სიტყვიერება, მეგრული ტექსტები, I, 1975.
111. ქართული ხალხური პოეზია, I, 1972.
112. შალვა ლლონტი, «ვეფხისტყაოსნის» მხატვრული ენის სპეციფიკურობის პრობლემა, 1961.
113. გრიგოლ ყიფშიძე, ქართული პროსოდის გამო, «სახალხო გაზეთი», 1912, 658.
- 113ა. სიმონ ყაუხჩიშვილი, ეფრემ მცირე და ბერძნულ-ბიზანტიური ლექსწყობის საკითხები, «უნივერსიტეტის შრომები», ტ.2, XXVI, 1946.
114. იოსებ ყიფშიძე, Грамматика мингрельского (иверского) языка. СПб., 1914.
115. აკაკი შანიძე, ფისტიკაურის ისტორიისათვის, «ლიტერატურული ძიებანი», II, 1945.
116. აკაკი შანიძე, ქართული ხალხური პოეზია (წინასიტყვაობა), 1931.
- 116ა. აკაკი შანიძე, ქართული გრამატიკის საფუძვლები, I, 1953.
117. გურამ შარაძე, ევგენი ბოლხოვიტინოვი — პირველი რუსი რუსთველოლოგი, 1997.
118. М.П. Штокмар. Рифма Маяковского, 1952.
119. მარუთა შუამდინარელი, რითმით აშორდიობა, გაზ. «ლომისი», 1923, 26.
120. მიხეილ ჩიქოვანი, დავით გურამიშვილი და ხალხური პოეზია, 1955.
121. გრიგოლ ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, I, 1960.
122. დავით ჩუბინაშვილი, Малая грузинская грамматика, 1955 (რუსულ ენაზე).
123. სარგის ცაიშვილი, დავით გურამიშვილის თხზულებათა სრული კრებული (წინასიტყვაობა), 1980.
124. «ძველი ქართველი მეხოტბენი», II, 1957.
125. «ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია», II, 1949.

126. შოთა ძიძიგური, ლიტერატურულ-ენათმეცნიერული ნარკვევები, 1974.
127. დავით წერედიანი, სვანური ლექსწყობის საკითხები, „ქართული ფოლკლორი“, III, 1969.
128. აკაკი წერეთელი, თხზულებათა სრული კრებული, XI, 1960.
129. გიორგი წერეთელი, მეტრი და რითმა „ვეფხისტყაოსანში“, 1973.
130. გიორგი წერეთელი, სემიოტური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული კულტურის შესწავლისათვის, მოხსენებათა კრებული, თსუ, 1947.
131. ილია ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული, III, 1953.
132. კონსტანტინე ჭიჭინაძე, ალიტერაცია ქართულ შაირში, 1979.
133. ჯუმბერ ჭუმბურიძე, ქართული კრიტიკის ისტორია, I, 1974.
134. აკაკი ხინთიბიძე, ვერსიფიკაციული ნარკვევები, 2000.
135. აკაკი ხინთიბიძე, აკაკის ლექსი, 1972.
136. აკაკი ხინთიბიძე, „ვეფხისტყაოსნის“ რითმათა სიმფონია, 1972.
137. აკაკი ხინთიბიძე, ბორენას საგალობელი და ბესიკის „სამძიმარი“, „ჩვენი მწერლობა“, 2003, 12-13 დეკემბერი.
138. აკაკი ხინთიბიძე, ლექსმცოდნეობის საკითხები, 1965.
139. აკაკი ხინთიბიძე, „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკიდან, 1969.
140. აკაკი ხინთიბიძე, პოეტიკური ძიებანი, 1981.
141. აკაკი ხინთიბიძე, პოეტური ხელოვნების საკითხები, 1961.
142. აკაკი ხინთიბიძე, რამდენიმე დამატებითი ცნობა „არჩილ მეფის ქების“ სასარგებლოდ, გაზ. „კალმასობა“, 2002, 8.
143. აკაკი ხინთიბიძე, გალაკტიონის პოეტიკა, 1987.
144. აკაკი ხინთიბიძე, იაკობ შემოქმედელი, 1998.
145. აკაკი ხინთიბიძე, რითმა და ზმა, კრ. „სჯანი“, II, 2001.
146. აკაკი ხინთიბიძე, ტერმინებისათვის: ზუსტი და არაზუსტი, „ვაჟური“ და „ქალური“ რითმა, კრ. „სჯანი“, III, 2002.
147. აკაკი ხინთიბიძე, ფრანგული ალექსანდრიული ლექსის მოდელი ძველ ქართულ ხელნაწერებში, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2004, 30. IV – 6.V.
148. აკაკი ხინთიბიძე, ქართული ლექსმცოდნეობა, 1999.
149. აკაკი ხინთიბიძე, ქართული საერო ლექსის გენეზისისათვის, „ძველი ქართული ლიტერატურის პრობლემები“, 2002.
150. აკაკი ხინთიბიძე, ქართული ლექსის ბუნებისათვის, 1976.
151. აკაკი ხინთიბიძე, ქართული ლექსის მკვლევარნი, „ჭაშნიკი“. ქართული ლექსმცოდნეობის საკითხები“, 1984.
152. აკაკი ხინთიბიძე, ცეზურა ქართულ ლექსში და გურამიშვილის ვერსიფიკაცია, 1990.
153. В. Е. Холшевников. Основы стиховедения, М., 1972.
154. В. Е. Холшевников. Русская и польская силлабика и силлаботоника, «Теория стиха», М., 1968

აკაკი ხინთიბიძის ძირითად ნაშრომთა

ბიბლიოგრაფია

1. სამხრეთ საქართველო ქართულ საბჭოთა პოეზიაში, ჟ. „მნათობი“, 1950, 7.
2. მონინავე საბავშვო მწერალი, ჟ. „მნათობი“, 1953, 4.
3. ა.მირცხულავას პოეტური ეპოსი, კრ. „ლიტერატურული ძიებანი“, VIII, 1953.
4. ძმობის ჩუქურთმა, „ლიტერატურული გაზეთი“, 1953, 46.
5. ი. გრიშაშვილის საბავშვო ლექსები, ჟ. „კომუნისტური აღზრდისათვის“, 1954, 2.
6. ი. გრიშაშვილის პოეტური ენა, კრ. „ლიტერატურული ძიებანი“, IX, 1955.
7. ი. გრიშაშვილის პოეზია, თბ., 1955.
8. მონოგრაფია შ. დადიანის დრამატურგიაზე (თანაავტორი), ჟ. „მნათობი“, 1956, 3.
9. კონფლიქტის საკითხისთვის ლირიკაში, კრ. „ლიტერატურული ძიებანი“, X, 1956.
10. ი. გრიშაშვილი, თბ., 1956.
11. პოეტური მეტყველების რეალისტურობისთვის, „ლიტერატურული გაზეთი“, 1956, 29.
12. შენიშვნები პოეტური ოსტატობის საკითხებზე, „ლიტერატურული გაზეთი“, 1957, 29.
13. ილია ჭავჭავაძის ლირიკის ფორმის საკითხები, „ი. ჭავჭავაძის საიუბილეო კრებული“, თბ., 1957.
14. თანამედროვე ქართული ლექსის მეტრული ნყობის შესახებ, კრ. „ლიტერატურული ძიებანი“ XI, 1958.
15. პოეტური ენის შესწავლისთვის, ჟ. „მნათობი“, 1958, 1.
16. რითმის ზოგიერთი საკითხი, კ. კეკელიძის საიუბილეო კრებული, თბ., 1959.
17. მეორე პეონის ადგილი ქართულ ლექსნყობაში, კრ. „ლიტერატურული ძიებანი“, XII, 1959.
18. И. Гришашвили. Тб., 1959.
19. ლექსის სურნელება, გაზ. „კომუნისტი“, 1959, 233.
20. მნიშვნელოვანი ნაშრომი პოეტიკაში, გაზ. „თბილისი“, 1960, 232.
21. ი. ჭავჭავაძე და გ. ტაბიძე, ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1960, 8.
22. ქართული ლექსის ინტონაცია, ჟ. „მოამბე“, 1960, 3.

23. აკ. წერეთლის შეხედულებანი პოეტური ხელოვნების საკითხებზე, ფ. „მნათობი“, 1960, 10.
24. ლექსწყობის გაუთვალისწინებლობის შედეგად, გაზ. „თბილისი“, 1960, 141.
25. აკაკი და პოეტური ოსტატობა, გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1960, 140.
26. პოეტური ხელოვნების საკითხები, თბ., 1961.
27. გ. ტაბიძის რითმა, კრ. „ლიტერატურული ძიებანი“, XIII, 1961.
28. გარდატეხის ეპოქათა მესიტყვე, გაზ. „თბილისი“, 1962, 65.
29. ქართული ლექსის მშვენება, გაზ. „თბილისი“, 1962, 171.
30. გალაკტიონის ერთი ლექსის გამო, გაზ. „თბილისი“, 196, 65.
31. ევფონიის ინტონაციური დანიშნულება, კრ. „ლიტერატურული ძიებანი“, XIV, 1962.
32. ერთი მოსაზრების გამო, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 196, 31.
33. ლექსის დამოუკიდებელი სახეობა, ფ. „მნათობი“, 1963, 2.
34. ქართული ლექსის კლასიფიკაციისთვის, კრ. „ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები“, I, 1963.
35. აკაკის ლექსთა სახეობანი, ფ. „მოამბე“, 1963, 4.
36. აკაკის ლექსწყობის თავისებურებანი, ფ. „მაცნე“, 1964, 4.
37. აკაკის მელოდიებიდან. ფ. „სკოლა და ცხოვრება“, 1964, 10.
38. აკ. წერეთლის თხზულებათა გამოცემის გამო, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1965, 6.
39. ლექსმცოდნეობის საკითხები, თბ., 1965.
40. გადატანა აკაკის ლექსში, კრ. „ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები“, II, 1965.
41. ლიტმცოდნეობის ტერმინთა მოკლე ლექსიკონი (თანაავტორი), 1966.
42. რუსთველური, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1966, 19.
43. გ. ტაბიძე, „ატმის ყვავილები“ (შემდგენელ-რედაქტორი, წინათქმის ავტორი), თბ., 1966.
44. ქართული პოეტიკა – ჩვენი საზრუნავი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1967, 47.
45. სონეტისათვის, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1967, 18.
46. ლექსის თეორია, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1968, 32.
47. შევადგინოთ „ვეფხისტყაოსნის“ რითმათა სიმფონია, 1969. 19.12. თანაავტორი).
48. გრიშაშვილის ლექსი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1969, 17.
49. ქართული რითმა მაიაკოვსკის ლექსის სტრუქტურაში, კრ. „ლიტერატურული ურთიერთობანი“, II, 1969.

50. რა სახეობა იქნება? ჟ. „მაცნე“, 1969, 1.
51. მუსიკა, გრძნობა და სილამაზე, ჟ. „ცისკარი“, 1969, 2.
52. Грузинская рифма и поэтика Маяковского. ж. „Литературная Грузия“. 1969, №7-8.
53. ძველქართული ლექსი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1969, 15.
54. „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკიდან, თბ., 1969.
55. კ. ჭიჭინაძე – ქართული ლექსის მკვლევარი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1970, 31.
56. სტილის ძიება XXს.-ის 20-იანი წლების ქართულ პოეზიაში, კრ. „ქართული საბჭოთა ლირიკის ნარკვევები“, 1970.
57. მხატვრული ანალიზის საკითხისთვის, ჟ. „ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“, 1971, 2.
58. თანამედროვე ლექსის საზომებისთვის, ჟ. „მაცნე“, 1972, 2.
59. აკაკის ლექსი, თბ., 1972.
60. ვაჟა-ფშაველას „ბახტრონი“ (თანაავტორი), თბ. 1972.
61. Исследования по теории стиха. ж. „Литературная Грузия“, 1972, №12.
62. დავის საგანია სონეტი, კრ. „ლიტერატურული ურთიერთობანი“, 1972.
63. „ვეფხისტყაოსნის“ რითმთა სიმფონია, თბ., 1972.
64. ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები (თანაავტორი), თბ., 1972, 1978, 1986.
65. Пути развития грузинского стиха. ж. „Литературная Грузия“, 1973, №4.
66. სტილისტიკური დაკვირვებანი ვალაკტიონის პოეზიაზე, ჟ. „ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“, 1973, 2.
67. ფიქრები თანამედროვე ვერსიფიკაციაზე, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1973, 24.
68. Основоположник современной грузинской поэтики. ж. „Литературная Грузия“, 1973, №10.
69. ეპითეტი ვალაკტიონის პოეზიაში, ჟ. „კრიტიკა“, 1973, 5.
70. რეფორმატორი ქართული ლექსისა, გაზ. „კომუნისტი“, 1973, 245.
71. გ. ტაბიძე, „არტისტული ყვავილები“. აღდგენითი გამოცემა რითმის ლექსიკონით, ბათუმი, 1974.
72. ინსტრუქცია გ. ტაბიძის რითმის ლექსიკონის შესადგენად, თბ., 1974.
73. ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა (თანაავტორი), თბ., 1975.
74. „დრო, დრო აღნიშნე“, ჟ. „კრიტიკა“, 1975, 6.
75. ძველი და ახალი რითმა, ჟ. „მნათობი“, 1976, 5.
76. რუსთველური შიდარიტმა, ჟ. „ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“, 1976, 4.
77. რითმის სიკეთე, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1976, 35.
78. ქართული ლექსის ბუნებისათვის, თბ., 1976.

79. მეგრული ლექსი, ჟ. „ცისკარი“, 1976, 11.
80. აზრისა და ფორმის ერთიანობა, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1977, 24.
81. Новейшая реформа грузинского стиха, ж. „Литературная Грузия“, 1977, №4.
82. ქართული ლექსის უახლესი რეფორმა (გერმანულ ენაზე), კრ. „საქართველო“, 1977.
83. ქართული ლექსის განვითარების გზა, თბ., 1979.
84. გალაკტიონის რითმა თორმეტტომეულში, ჟ. „მაცნე“, 1979, 4.
85. ლექსმცოდნეობის კონფერენციაზე, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1979.29.V.
86. კ. ჭიჭინაძე, ალიტერაცია ქართულ შაირში (შემდგენელ-რედაქტორი, გამოკვლევის ავტორი), თბ., 1979.
87. მესამე გამორიცხული, ჟ. „კრიტიკა“, 1979, 5.
88. აკაკის ლექსი, გაზ. „კომუნისტი“, 1980, 10, VI.
89. წამების წყნარი წარმავალობა“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1981, 40.
90. „ნარგიზოვანის“ სტრიქონები ხალხურ სიმღერაში, ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981, 4.
91. ქართული ლექსმცოდნეობის ფუძემდებელი, გაზ. „კომუნისტი“, 1981, 22.IV.
92. Чашники - 250 ж. „Литературная Грузия“, 1981, №6.
93. ერთი სიმღერის ისტორიიდან, გაზ. „ლენინის დროშა“, 1981, 66.
94. ქართული ლექსმცოდნეობა 60 წლის მანძილზე, ჟ. „მაცნე“, 1981, 4.
95. „ვეფხისტყაოსნის“ რიტმული ვარიაციებიდან, ჟ. „ცისკარი“, 1981, 3.
96. ჭაშნიკი ქართული ლექსმცოდნეობისა, მამუკა ბარათაშვილი, „სწავლა ლექსის თქმისა“. ქართულად და რუსულად (რედაქტორ-შემდგენელი), თბ., 1981.
97. პოეტიკური ძიებანი, თბ., 1981.
98. „რითმა ყოველთვის ხმალში იწვევს...“, ჟ. „კრიტიკა“, 1982, 1.
99. პაპის ნათქვამი მთიბლური, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1982, 26.I.
100. გალაკტიონის რითმის ლექსიკონი ხელნაწერი, 1982 წ.
101. პოეტის რითმის ლექსიკონი, გაზ. „კომუნისტი“, 1982, 8.XI.
102. გრიგოლ რობაქიძის სონეტები, ჟ. „რინა“, 1983, 3.
103. იაკობ შემოქმედელის ვერსიფიკატორული ძიებანი, ჟ. „მაცნე“, 1983, 3.
104. საერო პოეზიის სათავეებთან, გაზ. „კომუნისტი“, 1984, 173.
105. ქართული ლექსის მკვლევარი, კრ. „ჭაშნიკი, ქართული ლექსმცოდნეობის საკითხები“, თბ., 1984.

106. კოჭლი სონეტი, უ. „მაცნე“, 1985, 2.
107. ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები, უ. „კრიტიკა“, 1985, 4.
108. Хромой сонет в грузинской поэзии. „Гармония противоположностей“, Тб., 1985.
109. ბესიკის „ცრემლთა მდინარეს“ მეტრისათვის, კრ. „ქართული ლექს-მცოდნეობა“, თბ., 1985.
110. იაკობ შემოქმედელი, თბ., 1986წ.
111. საჭიროა საკადრისი მეცნიერული ახსნა, გაზ. „თბილისი“, 1986.109.
112. გალაკტიონის სტროფი, უ. „კრიტიკა“, 1986, 5.
113. გალაკტიონის პოეტური სახეები, კრ. „ლიტერატურული ძიებანი“, 1, 1986.
114. იონა მეუნარგიას ერთი შენიშვნის გამო, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1987. 12.V.
115. Поэтические параллели. ж. „Литературная Грузия“, 1987, N8.
116. გალაკტიონის პოეტიკა, თბ., 1987.
117. ილიას ნატურა და იმედი, კრ. „ილია ჭავჭავაძე – 150“, თბ., 1987.
118. გურული იუმორისტული ლექსი, გაზ. „ლენინის დროშა“, 1988, 132.
119. ასამაღლებელი ხმა, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1988, 2. IV.
120. ცეზურა ქართულ ლექსში, უ. „მაცნე“ 1988, 1.
121. ცეზურა ლუნ და კენტმარცვლიან საზომებში, უ. „მაცნე“, 1988, 2.
122. ზოგჯერ თქმა სჯობს, გაზ. „თბილისი“, 1989, 270.
123. „სიძველისადმი გრძნობა, პატივი“, გაზ. „კომუნისტი“, 1989, 96.
124. ცოტნე-ბიჭები და პატარა ამორძალები, გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1989, 60.
125. კამათი უსათუოდ საჭიროა, უ. „სკოლა და ცხოვრება“, 1989, 1.
126. ამაყი ნება, გაზ. „თბილისი“, 1989, 101.
127. გურამიშვილის ერთი სტროფის ისტორიისთვის, გაზ. „სახალხო განათლება“, 1990, 1.
128. ციმბირის მინაში, გაზ. „ალიონი“, 1990, 46.
129. ცეზურა ქართულ ლექსში და გურამიშვილის ვერსიფიკაცია, თბ., 1990.
130. „აქა ისმენენ ბესიკისას მღერას ციურსა“, უ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“. 1990, 1.
131. „თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“, აღმ. „ქართული მწერლობა“, 1990, 2.
132. საუბრები აკაკის პოეტურ ხელოვნებაზე, უ. „კრიტიკა“, 1990, 5.
133. „ეს არ არის საქართველო“, უ. „დროშა“, 1991, 1.
134. ლომფერი შემოდგომა, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1991, 1. XI.

135. გრ. ორბელიანის მუხამბაზი „გინდ მეძინოს“, ჟ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1991, 6.
136. „ლექს აქვს თავისი კანონები“, აღმ. „მარიოტა“, 1991, 2.
137. „ლექსით და მერე რა ლექსით“, ჟ. „ლაშარი“, 1991, 1.
138. „გულანის“ პოეზია, გაზ. „ლიტერატურული. საქართველო“, 1992, 27.
139. ნიღბით და უნიღბოდ, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1992, 20.XI.
140. გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები, თბ., 1992.
141. „გახსოვდეს, რომ ხარ ადამიანი“, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 1992, 12.XII.
142. ქართული ლექსმცოდნეობა, ლექციების კურსი, თბ., 1992.
143. В маске и без нее, ж. " Литературная Грузия", 1992, №6.
144. ზღვა, მერი, აფხაზეთი და ასპინძა, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1993.2.VII.
145. დედაენის სადიდებელი, გაზ. „სიტყვა ქართული“, 1993, 7.
146. გალაკტიონის ნვლილი?! გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1993, 1.X.
147. ი. ჭავჭავაძის ჭაბუკი ჭირისუფალი, გაზ. „ერთობა“, 1993, 30.VI.
148. პოეტიკა დიდი პოეტის თვალით, ჟ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1993, 1.
149. აკაკის ვერსიფიკაციის შესწავლის ისტორიიდან, „აკაკის საიუბილეო კრებული“, თბ., 1993.
150. აკაკი და მამია გურიელი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1993, 12.III.
151. ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი (თანავტორი და შემდგენელ-რედაქტორი), თბ., 1995.
152. „მას გახელილი დარჩა თვალები“, ჟ. „მნათობი“, 1995, 5-6.
153. ლექსის კითხვის ხელოვნება, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1995, 8.
154. ანა დედოფალი, გაზ. „საქართველო“, 1997, 1.
155. ნახევარხმოვანი o „ვეფხისტყაოსანში“, გაზ. „კალმასობა“, 1997, 9.VI.
156. მამია გურიელი – პოეტი და დეკლამატორი, ჟ. „ცისკარი“ 1997, 5.
157. „ჭაშნიკი – 250“, ჟ. „მნათობი“, 1997, 6.
158. გურამიშვილის საგალობლებიდან: „სხვა ხმა“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1997, 4.VII.
159. პოეტიკა და ტექსტოლოგია, „ლიტერატურათმცოდნეობის აკადემიის შრომები“, 1, 1997.
160. ქართული ლექსმცოდნეობა (II გამოცემა), თბ., 1997.
161. „აბდულ-მესიანისა“ და „არჩილ მეფის ქების“ იგივეობისთვის, გაზ. „ბურჯი ეროვნებისა“, 1997, 11.

162. იაკობ შემოქმედელი (II გამოცემა), თბ., 1998.
163. დაბალი შაირიდან მაღალზე გადასვლის ხელოვნება „ვეფხისტყაოსანში“, გაზ. „კალმასობა“, 1998, 2.
164. მე და ლამე, კრ. „ქართული ლიტერატურა“, 1998, 1.
165. გამოთხოვება ძველ საქართველოსთან, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 1998, 144-147.
166. აუცილებელი განმარტებანი, გაზ. „კალმასობა“, 1998წ. 15, 1999, 1, 2.
167. ბუალო, „მოეტური ხელოვნება“, ქართული თარგმანი, (წინასიტყვაობა), თბ., 1998.
168. ნოდარ დუმბაძის დიალექტი, აღმ. „გუბაზოული“, I, 1998.
169. ოცმარცვლიანი სტროფი „ვეფხისტყაოსანში“, ყ. „მნათობი“, 1998, 5-6.
170. მთელი ხანა წიგნისა „Gran aux fleurs“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1998, 20.XI.
171. გ. ტაბიძის პოეზია დიმიტრი ბენაშვილის თვალთახედვით, გაზ. „კალმასობა“. 1998, 10.
172. შაირი თუ ფისტიკაური, ყ. „მაცნე“, 1998, 1-4.
173. შეხვედრა სიყვარულთან, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1998, 18.VI.
174. მოაზროვნე მეცნიერი და მომხიბლავი ადამიანი, კრ. „გრიგოლ კიკნაძე“, თბ., 1999.
175. „არტისტული ყვავილები“ – 80, კრ. „ლიტერატურათმცოდნეობის აკადემიის შრომები“, II, 1999.
176. ილია და გალაკტიონი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1999, 14.
177. სულხან-საბა ორბელიანი – ვერსიფიკატორი, აღმ. „მწიგნობარი“, 1999, 5.
178. გახსენება, აღმ. „გუბაზოული“, II, 1999.
179. ვაჟა-ფშაველასთან შეპასუხება რომ გაბედო..., გაზ. „კალმასობა“, 1999, 8.
180. ალიტერაციის ინტენსივობა, კრ. „სჯანი“, I, 2000.
181. მივხედოთ ჩვენს ენას, გაზ. „მშვიდობა ყოველთა“, 2000. 117.
182. აკაკის სალექსო ფორმები, „აკაკის კრებული“, I, 2000.
183. სტროფის სემანტიკური სტრუქტურისათვის გალაკტიონის პოეზიაში, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2000, 12.
184. „რა ჩურჩული ესმით ჩემთა ყურთა“, ყ. „მნათობი“ 2000, 3-4.
185. „რა ენა წახდეს“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2000, 39.
186. წვიმა, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2000, 22.IX.
187. ვერსიფიკაციული ნარკვევები, თბ., 2000.
188. მერის მოტივი, გაზ. „ახალი ეპოქის“ დამატება „ჩვენი მწერლობა“, 2000, 17.XI.

189. გალაკტიონ ტაბიძე, მერი (შემდგენელ-რედაქტორი და წინასიტყვაობის ავტორი), თბ., 2000.
190. ქართული ლექსმცოდნეობა (III გამოცემა), თბ., 2000.
191. ლექსი და საგანთა მუსიკა, გაზ. „ახალი ეპოქის“ დამატება „ჩვენი მწერლობა“, 2001, 23.11.
192. „ეპიტაფია დავით აღმაშენებლისა“, კრ. „კრიტიკიუმი“, II, 2001.
193. რითმა და ზმა, კრ. „სჯანი“, II, 2001.
194. გიორგი ლეონიძე – პოეტი და პიროვნება, კრ. „გიორგი ლეონიძე“, თბ., 2001.
195. სიტყვათა სილაბური წონასწორობიდან სიყვარულის ჰარმონიამდე, უ. „მნათობი“, 2001, 5-6.
196. სიმართლის წიგნი, გაზ. „ახალი ეპოქის“ დამატება „ჩვენი მწერლობა“, 2001, .22.VI.
197. ომახიანი მწერალი და მეცნიერი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2001, 21.XII.
198. „ვეფხისტყაოსნის“ ენა თანამედროვე მეტყველებაში, კრ. „წინ, რუსთველისაკენ!“ თბ., 2001.
199. „მშვიდობის წიგნის“ ინტერპრეტაციისთვის, კრ. „ლიტერატურული ძიებანი“, XXI, 2001.
200. ერთი სატრფიალო რომანსის გამო, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2002. 22. III.
201. ტერმინებისათვის: ზუსტი და არაზუსტი, „ვაჟური“ და „ქალური“ რითმა, კრ. „სჯანი“, III, 2002.
202. ქართული საერო ლექსის გენეზისისათვის, კრ. „ძველი ქართული მწერლობის პრობლემები“, 2002.
203. გალაკტიონის დღის ისტორიიდან, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 2002, 188.
204. დაბინდულ ქლიავისფერი მთები, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 2002, 4.
205. „ბასიანის ბრძოლის“ ავტორი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2002. 15.XI.
206. რამდენიმე დამატებითი ცნობა „არჩილ მეფის ქების“ სასარგებლოდ, გაზ. „კალმასობა“, 2002, 8.
207. გალაკტიონი. ლიტერატურა თანამედროვე კარცერ-ლუქსისათვის, შემდგენელი და წინასიტყვაობის ავტორი, თბ., 2002.
208. ეფემერების ეროვნული დაკონკრეტება, კრ. „გალაკტიონოლოგია“, I, 2002.
209. ჩახრუხადის რითმა, კრ. „ლიტერატურული ძიებანი“, XXII, 2002.
210. „რითმა ლამაზი ოქროს ფასია“, უ. „მნათობი“, 2002, 11-12
211. იონა მეუნარგიას ღვანლი, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 2003. 28.I.

212. კატრენის მესამე ტაეპი, გაზ. „კალმასობა“, 2003, 1.
213. „მივალ გურიამი, მარა“, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 2003, 58.
214. ქართული ლექსი, თბ., 2003.
215. „შფოთიანი ტფილისი“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2003. 25.IV.
216. „ელირსებაო ლუხუმსა“, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 2003, 177.
217. გალაკტიონი. 15 ლექსი და ერთი პოემა, თბ., 2003.
218. ბესიკის რითმა, კრ. „სჯანი“, IV, 2003.
219. რომანტიკოსთა რითმა, „ლიტერატურული ძიებანი“, 2003, XIV.
220. მუხრანული, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2003, 7.XI.
221. ძირძველ ქართულს არ ახასიათებდა სიტყვათშემოკლებანი, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 2003, 16.X.
222. როგორი მახსოვს იგი? კრ. „გალაკტიონოლოგია“, II, 2003.
223. ბორენას საგალობელი და ბესიკის „სამძიმარი“, გაზ. „ახალი ეპოქის“ დამატება „ჩვენი მწერლობა“, 2003, 12. XII.
224. გალაკტიონის სამყაროში, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 2003, 7.XII.
225. ერთხელ კიდევ და უკანასკნელად აბრევიატურების გამო, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 2004, 11.
226. „გალაკტიონის რითმის ლექსიკონი“, ბოლოსიტყვაობა, კრ. „სჯანი“, V, 200.
227. მოგონებანი გალაკტიონზე, თბ., 2004.
228. ადონისური მეტრი „ვეფხისტყაოსანში“, „რუსთველოლოგია“, III, 2004.
229. დადგა დრო გალაკტიონის თხზულებათა ახალი აკადემიური გამოცემისა, „კალმასობა“, 2004, 2.
230. ლექსი და სიმღერა, გაზ. „24 საათი“, 2004. 12. XI.
231. ფრანგული ალექსანდრიული ლექსის მოდელი ძველ ქართულ ხელნაწერებში, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2004. IV.
232. „ეჰ, არ მჯერა მე ეგ რალაც“, გაზ. „ქართული კულტურა“, 2005. 17.IX.
233. აფხაზეთი, გალაკტიონი და ოქროს ლირა.
234. ნინათქმა გალაკტიონის გამოუცემელი „რჩეულისათვის“, 2005.
235. შემოდგომა შეუდარველი, ჟ. „არილი“, 2005, 1.
236. რუსთველის „ტკბილქართული“ და გალაკტიონის ალიტერაციები. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2005. 28.I.
237. პოეტები და ყვავილთა სიმბოლიკა, „მწერლური ცხოვრება“, 2005, 5.
238. ბარათაშვილის მეტრიკა, კრ. „სჯანი“, VI, 2005.
239. ენაშემკული და კურთხეული, „კალმასობა“, 2005, 8.
240. „ზედმეტი“ ლექსი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2005. 9.XII.

241. რითმათა ტაში, „კალმასობა“, 2005, 2.
242. თოვლის სიმბოლიკა გალაკტიონის პოეზიაში, „ლიტერატურული. ძიებანი“, XXVI, 2006.
243. მოცარტი, ბეთჰოვენი და გალაკტიონის რითმის მუსიკა, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2006. 19.V.
244. მოგონებანი გარდასულ დღეთა, „კალმასობა“, 2006, 1-2-3-4.
245. ანა კალანდაძის ახალი ნიგნის გამო, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2006, 8. IX.
246. ილიას კალამი, „კალმასობა“, 2006, 6.
247. უსახლკაროდან მახარხაროდე, „მწერლის გაზეთი“, 2006, 9.
248. მოგონებანი გარდასულ დღეთა, თბ., 2006.
249. სულიკო – ცად ასულიყო, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2007, 19.I.
250. მოუარეთ საქართველოს, „კალმასობა“, 2007, 1.
251. ჰიატუსი ქართულ ენასა და ლექსში, „სჯანი“, VIII, 2006.
252. დიდგორი და ნარცისი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 2007. 25. V.
253. მოგონებანი გარდასულ დღეთა, თბ., 2008, მეორე შევსებული გამოცემა.
254. ქართული ლექსის ისტორია და თეორია. თბ., 2009.

სარჩევი

წინასიტყვაობა	5
ლექსის ისტორია	7
1) ხალხური ლექსი	7
2) საერო ლექსი	10
3) სასულიერო ლექსი	18
4) დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია	22
5) ჩახრუხაძე	26
6) „აბდულმესიანი“ თუ „არჩილ მეფის ქება“	26
7) რუსთველის სალექსო რეფორმა	33
8) გურამიშვილის სალექსო რეფორმა	39
9) ბარათაშვილის სალექსო რეფორმა	43
10) ილია, აკაკი, ვაჟა	46
11) გალაკტიონის სალექსო რეფორმა	49
ლექსის თეორია	67
I. რიტმული სტრუქტურა	67
1) რიტმის ცნებისათვის	67
2) მარცვალი და მახვილი	68
3) მუხლი	71
4) ცეზურა	76
5) გადატანა	100
6) მეტრი	111
ა) იზოსილაბური მეტრი	111
ბ) ჰეტეროსილაბური მეტრი	114
გ) პერლიბრი	128

II. ლექსთა სახეები	131
1) მთიბლური	131
2) იამბიკო	142
3) ფისტიკაური	144
4) ძაგნაკორული	144
5) ჩახრუხაული	145
6) რუსთველური	146
7) გურამული	149
8) გესიკური	151
III. რითმა	152
1. რითმის რაობა და გენეზისი	152
ა) რითმის დეფინიცია	155
ბ) რითმის გენეზისი	165
გ) ქართული რითმა მაინაკოვსკის ლექსის სტრუქტურაში	170
2. რითმის კლასიფიკაცია	176
ა) რითმის ფონიკა	177
ბ) რითმის ადგილმდებარეობა	188
ბოლორითმა	189
შიდარითმა	192
თავრითმა	194
გ) რითმის გრძლიობა	195
„ვაჟური“ და „ქალური“ რითმა	196
ჭარბი რითმა	198
დ) რითმის აგებულება	199

შეღებენილი რითმა	199
რადიფიანი რითმა	200
შეთავსებაული რითმა	201
ე) რითმის დაბოლოება	202
ვ) რითმის მორფოლოგია	203
ზ) რითმის აზრობრივი დანიშნულება	205
თ) თეთრი ლექსი	210
3. რითმის ხელოვანნი	211
ა) ჩახრუხაძის რითმა	
	211
ბ) რუსთველის რითმა	217
გ) რუსთველიდან გურამიშვილაძე	229
დ) გურამიშვილის რითმა	231
ე) ბენიკის რითმა	240
ვ) რომანტიკოსთა რითმა	247
ზ) რომანტიკოსებიდან გალაკტიონაძე	269
თ) გალაკტიონის რითმა	271
ი) ლადო ასათიანის რითმა	285
IV. სტროფი	298
კატრენის მესამე ტაევი	301
V. სალექსო ფორმები	306
1) მყარი სალექსო ფორმები	311
2) ეროვნული მყარი სალექსო ფორმები	311
ა) ჩარხებრებრუნავი ლექსი	311

ბ) შერეული	312
ბ) ბალაკტიონის სტროფი	313
ვ) უცხოური მყარი საღებავო ფორმები	314
ა) მუხამგაზი	314
ბ) სონეტი	315
ბ) ტერცინა	318
დ) ტრიოლეტი	319
ე) ოქტავა	320
ვ) ვილანელა	320
ზ) კანტონა	321
თ) კალინდრომი	322
VI. ქართული ლექსწყობის სილაბურობისა და სილაბურტონურობის თეორიები	323
1) სილაბურობის თეორია	324
ა) მამუკა ბარათაშვილი	324
ბ) იონანე ბატონიშვილი	337
ბ) ანონიმი ავტორი	338
დ) თეიმურაზ ბაგრატიონი	339
ე) ვლადიმერ იოსელიანი	342
ვ) დავით ჩუბინაშვილი	343
ზ) დავით რექტორი	345
თ) ლუკა ისარლიშვილი	346
ი) გრიგოლ ყიფშიძე	347

კ) იონა მეუნარბია	349
ლ) მოსა ჯანაშვილი	350
მ) ნიკო მარი	351
ნ) სილოვან ხუნდაძე	352
ო) ბრიგოლ რობაქიძე	353
პ) პავლე ინგოროყვა	355
ჟ) ანდრეი ფედოროვი	356
რ) ბივი ბაჩჩილაძე	358
ს) დავით წერეთელი	360
ტ) ბიორბი წერეთელი	361
უ) ტომო გუდავა	364
ფ) მიხეილ ბასკაროვი	366
ქ) აპოლონ სილაბაძე	368
ღ) ქეთრინ ვივინი	370
2) სილაგურტონუროვის თეორია	371
ა) ევგენი ბოლხოვიტინოვი	371
ბ) ლავრენტი არდაზიანი	374
გ) ნიკოლოზ გულაკი	375
დ) კოტე დოდაშვილი	376
ე) გელიტონ კელენჯერიძე	379
ვ) შიო დავითაშვილი	381
ზ) იოსებ ყიფშიძე	382
თ) სერგი გორბაძე	382
ი) აკაკი განაშვილი	388
კ) ვანტაღლიმონ ბერაძე	397
ლ) როლანდ ბერიძე	398

ვ) ცალკეული დაკვირვებანი	399
VII. ქართული ლექსის ბუნება	406
VIII. ლექსის ევფონია	418
1) ალიტერაცია	419
2) ასონანსი	420
3) ონომასტიკა და ევფონია	423
4) ალიტერაციის ინტენსივობა	442
5) ევფონიის სემანტიკური ფუნქცია	446
IX. ლექსის ინტონაცია	449
1) ინტონაციის ცნებისათვის	449
2) ჰოეტური ენა და ინტონაცია	452
3) რიტმი და ინტონაცია	454
4) ევფონია და ინტონაცია	455
მითითებული ლიტერატურა	457
აკაკი ხინთიბიძის ძირითად ნაშრომთა ბიბლიოგრაფია	463

გამომცემლობის რედაქტორი – მარინე ვარამაშვილი
დამკაბადონებელი – ნათია დვალი

0128, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 14

14 I. Chavchavadze Ave., Tbilisi, 0128

www.press.tsu.ge

995(32) 25 14 32