

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია
ზოთა რუსთაველის სახელობის ქართული
ლიბრატურის ისტორიის ინსტიტუტი

ჯონდო ბარდაველიძე

ქართული ხალხური ლექსი



გამომცემლობა „მეცნიერება“
თბილისი
1979

8Γ+8ΓΦ

899. 962.1.09.1+398.2(47.922)

ბ264

ნაშრომში განხილულია ქართული ხალხური ლექსთ-
წყობის უძველესი ფორმები. ნაჩვენებია ხალხური ლექ-
სის მკიდრო კავშირი სიმღერასა და შესრულების სა-
ფერხლო წესებთან. ცალკეა გაანალიზებული ლექსის
ძირითადი კომპონენტები — რეფრენი, სტროფი, რითმა,
დასაბუთებულია მახვილის მნიშვნელობა ქართული ხალ-
ხური ლექსის რიტმის ფორმირებაში. ნაშრომში მნიშ-
ვნელოვანი ადგილი უჭირავს აგრეთვე ანდაზებისა და
შელოცვების რიტმული წყობის ანალიზს.

რ ე დ ა ქ ტ ო რ ი მ. ჩიქოვანი

ქართული ხალხური ლექსთწიგის შესწავლის ისტორია

ორნახევარი საუკუნის წინათ, 1731 წელს, მოსკოვში, მამუკა ბარათაშვილმა დაასრულა წერა პირველი ქართული პოეტიკური ნაშრომისა, რომელიც მეცნიერებაში „ჭაშნიკის“ სახელწოდებითაა ცნობილი¹. „ჭაშნიკის ისტორიულ მნიშვნელობას ისიც ზრდის, რომ ამ დროისთვის რუსულ ენაზეც არ მოიპოვებოდა არც ერთი სპეციალური ნარკვევი მეტრიკის დარგში“². „ჭაშნიკი“ საფუძვლიანად განიხილა აკაკი გაწერელიამ. მან, ძირითადად, დაადგინა მამუკას ტრაქტატის ტერმინოლოგია და გაარკვია „ჭაშნიკში“ მოყვანილი სქემების მეტრული ხასიათი³. მაგრამ, სპეციალური ამოცანის გამო, მკვლევარს არ აღუნიშნავს მამუკას ნაშრომში წარმოდგენილი ხალხური პოეზიის ნიმუშები, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ხალხური ლექსთწიგის შესწავლის ისტორიისთვის.

მამუკას ნაშრომში ტერმინი „ხალხური“ არ გვხვდება, ეს ტერმინი შედარებით ახალია და საქართველოში მე-19 საუკუნიდან იხმარება. ძველ მწერლობაში კი ხალხურ ლექსებს, ჩვეულებრივ, „მდაბიურს“ ან „მესტვირულს“ უწოდებდნენ. მამუკა ამ ტერმინთან არც ერთს არ ასახელებს. სამაგიეროდ, იგი ხშირად ხმარობს გამოთქმებს „ძველი“, „ძველად თქმული“, რაც სწორედ „ხალხურს“ უნდა შეესატყვისებოდეს. ასე, მაგალითად, „ჭაშნიკში“ ერთ ადგილას წერია: „ეს თვითო სტრიქონი ძველი⁴ იყო და ეს მთელი ლექსები მეფისავე ბრძანებით მე, მამუკა ბარათაშვილმან, ვთქვი. ამას ქვეითი კმების ლექსები სულ ასე ვთქვი და გავარჩიე,

¹ მამუკა ბარათაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ იხ. გივი მიქაძის მონოგრაფია — მამუკა ბარათაშვილი, ცოდნა, თბილისი, 1958.

² ტრედლაკოვსკისა და ლომონოსოვის პოეტიკური ტრაქტატები გამოქვეყნდა, შესაბამისად, 1735 და 1739 წწ.

³ ქართული კლასიკური ლექსი, საბჭოთა მწერალი, თბილისი, 1953, გვ. 42-49.

⁴ ხაზი აქაც და შემდეგაც ჩემმა, ჟ. ბ. .

ძველი ძველად და ახალი ახლად სწერია მთქმელთ სახელე-
ბითურთ. ამ ძველის თვითოს სტრიქონისაგან ვიპოვე ეს ახალი
და ამ ძველის მთქმელი არ ვიცოდით.

შეწყობილი ძველი

ვანო; ვანო, ცოლი მოი: ყვანო" 5

ამ ლექსის ხალხურობას ამჟღავნებს, როგორც მისი რიტმულ-
ინტონაციური ჟღერადობა, ასევე, ფფიქრობთ, მამუკას ზემოთქმული
ფრაზაც — ამ ძველის მთქმელი არ ვიცოდით. საგულისხმოა მამუ-
კას შემდეგი სიტყვებიც: „ამას რომ ექვსი სტრიქონი კიდევ ამავე
ხმისა მისცე და მელექსემ თავისი სახელი ბოლოს შიგ ჩართოს, რო-
გორც ამაში სწერია, ამისთანა ხმის შეწყობილი იქნება“⁶. და შემ-
დეგ მამუკას მოჰყავს საკუთარი ლექსი, რომელიც აგებულია „შეწყ-
ობილი ძველის“ მიხედვით. ლექსის ბოლოს ავტორის სახელის
ჩართვა გავრცელებული იყო ლიტერატურაშიც. მაგრამ იგი უფრო
ნიშანდობლივია ხალხური პოეზიისთვის. ამასთან, ისიც მისაღებია,
მხედველობაში, რომ მამუკა მელექსის სახელის მოხსენიებას მხო-
ლოდ ამ „ძველ“ ლექსებში მოითხოვს და არც ერთ შემთხვევა-
ში — სხვა, აშკარა ლიტერატურულ ლექსებში.

ამის შემდეგ, მამუკა ბარათაშვილი განიხილავს სხვა „კმის“
ლექსს, რომელსაც ნათლავს ტერმინით „მდინარი ძველი“. აი, მისი
ნიმუშიც:

პატარა ქალო: თინაო, რას გარდამიდევ წინაო ?

ამ ლექსს მრავალი ვარიანტი მოუნახა ქართულ ხალხურ პოე-
ზიაში მიხეილ ჩიქოვანმა, რითაც ცხადპყო მისი ხალხურობა⁸.

„ქაშნიკში“ ხალხური ელფერით, ყურადღებას იქცევს აგრეთ-
ვე „წყობილი მრავალ-მუტლი ძველი“:

ახა, იესო, იესო, საყდარი, დაგიციესო ⁹

ამ ლექსის სიტყვიერი ფაქტურა და ინტონაცია აშკარად ხალ-
ხურ ელფერს ატარებს. მსგავსი ლექსები ჩვენს ზეპირსიტყვიერე-
ბაში მრავალია.

⁵ ქართული პოეტიკის კრესტომათია (XVIII-XIX სს.) გივი მიქაძის რედაქ-
ციითა და შენიშვნებით, თბილისი, 1954, გვ. 13.

⁶ იქვე, გვ. 13.

⁷ იქვე, გვ. 14.

⁸ ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, თბილისი, 1960, გვ. 81—82.

⁹ ქართული პოეტიკის კრესტომათია, გვ. 14

მეოთხე ლექსი, რომელიც „გრძლელი შაირი სამკვეთი ძველი“-ს სახელწოდებითაა მოყვანილი „ქაშნიკში“, აგრეთვე რომელი-ღაც ხალხური ლექს-სიმღერის „ჯმაზე“ უნდა იყოს აგებული, თუმცა ქართულ ხალხურ პოეზიაში ანალოგიური წყობის ლექსი არ შეგვხვედრია. აი ეს ლექსიც:

პატარას: სუფთას ქალსა: გარე ცეცხლი: ედებოდა: მავსებელი ჰყავს არენა ¹⁰

მამუკას ამ ლექსის წყარო, შესაძლოა, რომელიღაც დღემდე უცნობი არაქართული სიმღერა იყოს. ამ ჰიპოთეზას გვიკარნახებს მამუკა ბარათაშვილის ცნობილი დამოკიდებულება რუსულ-უკრაინულ ლექს-სიმღერებთან. როგორც ვიცით, მამუკა ბარათაშვილმა თავისი ცხოვრების არც თუ უმნიშვნელო ნაწილი რუსეთში გაატარა („ქაშნიკიც“ ზომ იქ დაწერა), და სრულებითაც არაა გასაგვირი, თუ იგი ანგარიშს გაუწევდა უცხო „ჯმებს“. ამ მოსაზრებას ისიც ადასტურებს, რომ მ. ჩიქოვანმა მიაკვლია მამუკას „პოროდილა ჩეჩოტოჩკას ხმის“ წყაროს: იგი აღმოჩნდა ამავე სახელწოდების რუსული ხალხური ლექსის თავისუფალი თარგმანი¹¹. მანვე დაადგინა მამუკას მეორე ლექსის „ნე სმუშჩაის ხმის“ ზუსტად შესატყვისი რუსული ტექსტი¹².

ფაქტიურად, ამით ამოიწურება მამუკა ბარათაშვილის დამოკიდებულება ხალხურ პოეზიასთან. დღევანდელი თვალსაზრისით, მამუკას კვლევის მეთოდი, ცხადია, პრიმიტიულია, მაგრამ ქართული ლექსის, კერძოდ ხალხური ლექსის შესწავლის ისტორიაში მას უმნიშვნელოვანესი ადგილი უნდა მიეკუთვნოს. განსაკუთრებით საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ მამუკამ თავის ნაშრომში მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო ზეპირსიტყვიერების ნიმუშებს და, ამრიგად, იგი ხალხური პოეზიის ერთ-ერთი პირველი პოპულარიზატორია. ამასთან ერთად, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ძველი ქართული ლიტერატურის გავლენიან მოღვაწეთაგან მამუკა ბარათაშვილი ერთ-ერთი პირველი იყო, რომელმაც სცნო კანონიერება ხალხური პოეზიისა და იგი ჩვენი მდიდარი და მაღალნიჭიერი ლიტერატურის გვერდით დააყენა.

¹⁰ ქართული პოეტიკის ქრესტომათია, გვ. 15.

¹¹ შ. ჩიქოვანი, მ. ბარათაშვილის ერთი ლექსის განმარტებისათვის. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 1954, ტ. XV, № 3, გვ. 189-192.

¹² შ. ჩიქოვანი, XVIII საუკუნის რუსული ხალხური სიმღერა ქართულ ენაზე, საქ. სსრ. მეცნ. აკადემიის მოამბე, 1954, ტ. XV, №9, გვ. 627-632.

თუ მ. ბარათაშვილს მალე გაუჩნდნენ პოეტი-მიმდევრები, რომლებმაც „ჭაშნიკის“ საზომები გამოიყენეს თავიანთ შემოქმედებაში (დავით გურამიშვილი, ბესიკი და სხვ.), სამაგიეროდ, მთელი ერთი საუკუნის მანძილზე, არავის მოსვლია ფიქრად გაეგრძელებინა ის მუშაობა ქართული პოეტიკის დარგში, რომელიც ასე სასახლოდ დაიწყო „ჭაშნიკის“ ავტორმა. მხოლოდ მე-19 საუკუნის 20-იან წლებში დიდად განათლებულმა მწერალმა იოანე ბაგრატიონმა „მოიცალა“ ლექსთწყობისათვის და იგი ცალკე თავად შეიტანა „კალმასობაში“ (დაიწერა 1813-1828 წწ.).

ფოლკლორისტული თვალსაზრისით „კალმასობა“ მნიშვნელოვანი ნაშრომია. როგორც ჩანს, იოანეს სათანადოდ სცოდნია მშობლიური ზეპირსიტყვიერება. ამით აიხსნება ის, რომ მან თავის ნაშრომში მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო მითოლოგიას, მისნობას, ხალხური ლექსის პოეტიკას, ანდაზებს, არაკებს, და სხვ¹³. იოანე იცნობს ქართული ლექსის 24 „გვარს“. ამათგან ერთ-ერთ (ოცდამესამე) გვარად დასახელებულია „მესტვირეთაცა ლექსნი, გარნა იგინიცა არიან მოკლე წყობილთა გვარნი შაირნი, თუ ლექსი, რომელთა ეწოდება მესტვირული, ეგრეთვე მძეობისა და გლეხთა სიმღერის ლექსები“.

იოანე ბაგრატიონი იცნობდა როგორც მამუკას „ჭაშნიკს“, ასევე ზოგიერთ რუსულ ნაშრომს ლექსთწყობის საკითხებზე¹⁴. მისი კვლევის მეთოდი, ძირითადად, დიალოგებზეა აგებული, ანალიზს თითქმის არ აწარმოებს, ამიტომ იოანეს პოეტიკური დაკვირვებანი ხალხურ ლექსთწყობაზე მეტად ზოგადი და აღწერითი ხასიათისაა. მოვიყვანოთ ი. ბაგრატიონის მსჯელობის ერთი დამახასიათებელი ნიმუში:

„ბ ე ტ რ ე: ნანინა რალა გვარია?

იო ა ნ ე: ნანინა არის ყრმათა დასაძინებელი სიმღერა, გვარი მოკლე ლუკუციის სახით, რვათა ხმოვანთა მიერ შემდგარი, და ცხრისა უხმო ასოთი, ესრეთ, ვითარცა აქა ჩანს, ხოლო ყოველთვის „ბატონი“ მოვა.

ნანინა ნანა ბატონსა,
ეძინება ბატონსა.

¹³ იოანეს „კალმასობა“ განხილული აქვს მიხეილ ჩიქოვანს. იხ. მისი ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, თბილისი, 1956, გვ. 85—88.

¹⁴ აქის შესახებ იხ. ა კ ა კ ი გ ა წ ე რ ე ლ ი ა, ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 54 და 57.

ეგრეთვე არის ესგვარადაცა თქმული:

იენანა, ეარონანა, იენანინაო,
იას ვარდი რით სჯობია, იენანინაო,
რით უფრო მშვენიერია, იენანინაო,
სილამაზით ყაყაჩო სჯობს, იენანინაო,
ყანა დაუშვენება, იენანინაო¹⁵.

უნდა ითქვას, რომ თითქმის ყველა ლექსის განხილვას, იოანე აწარმოებს ხმოვნებისა და თანხმოვნების დათვლით და იშვიათად, რომ მისი დათვლილი სწორი აღმოჩნდეს. ასეა ამ შემთხვევაშიც. „ნანინაზე“ ამბობს, რომ რვა ხმოვნისა და ცხრა თანხმოვნისაგან (უხმოსგან) შედგებაო. ფაქტიურად, ეს მხოლოდ პირველ სტრიქონზე მართლდება, მეორე კი შეიცავს შვიდ ხმოვანსა და ამდენსავე თანხმოვანს. მარცვლების ან ხმოვნების დათვლას ხშირად მიმართავენ ლექსის მკვლევარები, მაგრამ თანხმოვანთა აღრიცხვაში „ნოვატორობა“ იოანეს ეკუთვნის. „მსგავსი რამ უცნობია ვერსიფიკაციის ისტორიაში და, კერძოდ, რუსულ ლიტერატურაში. არაფერი ამის მსგავსი არ მოიპოვება ქართული ლექსთწყობის ისტორიაშიც“¹⁶. ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა ყველა ფოლკლორული ნიმუში, რომელიც „კალმასობაშია“ წარმოდგენილი. ეს თანაბრად ითქმის როგორც საძეო, ისე საფერხულო, მესტევირულ და სხვა სახის ლექსებზე. საფერხულოდან იოანე ასახელებს შემდეგს:

ყოვლადშინდა ღმრთისშობელმა ქვეყნის შენება ინება,
ცასა უბოძა ღრუბელი, წვიმისა ჩამოდინება,
დედაძიწასა ბალახი, ქვევილამ ამოდინება,
არაღლო, ვალი, ვალალო¹⁷.

ეს ნიმუში საყურადღებოა ჯერ ერთი იმით, რომ ამ ლექსის უფრო აღრინდელი ჩანაწერი ფოლკლორისტიკას არ მოეპოვება, მეორე მხრივ, იგი რეფრენიანად ჩაუწერია იოანეს, რაც ქართული ხალხური ლექსის რეფრენის შესწავლის დროს დაეხმარება მკვლევარს. მით უმეტეს, ი. ბაგრატიონი სწორად განსაზღვრავს რეფრენის ადგილს სტროფში: „ესე ყოველ მუხლზედ უნდა ჰსთქვაო“. საფერხისო ლექსების ციკლიდან იოანე გამოჰყოფს „მოკლედ ფერხისას“:

¹⁵ ი. ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ი, კალმასობა, 1. კ. კეკელიძისა და ალ. ბარამიძის რედაქციით, 1936, გვ. 294.

¹⁶ ა კ ა კ ი გ ა წ ე რ ე ლ ი ა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 57.

¹⁷ ი. ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ი, კალმასობა, გვ. 295.

ავთანდილ გაღინადირა ქელი მაღალი ტყვანი.
არხალალო, ვალი, ვალალო...¹⁸.

და სხვანი.

სამკალი ლექსების მისამღერებთან დაკავშირებით, იოანე გვაწვდის საგულისხმო ცნობას: ასეთ ლექს-სიმღერებს უნდა ჩაერთოთ მისამღერი — „ეპ, ოპ“. მკის ლექს-სიმღერებს, უმთავრესად, დღესაც ამ მისამღერებით ასრულებენ. ძეობის სიმღერის რეფრენის ზოგად განხილვასა და ლექსში მისი ადგილის სწორად გარკვევაშიც იოანეს ეკუთვნის პირველობა.

კითხვაზე: „მესტირულნი ლექსნი ვითარნილა არიან“, — იოანე პასუხობს: „რომელნიმე არიან მოკლე სიტყვებით შემდგარნი მესტირულნი სიმღერანი, ზოგნი მოკლე წყობილად და ზოგნი გრძელნი ლექსივით თუ შაირივით, გარნა უკანონოდ ნათქვამნი, ვითარცა აქა ჩანს...¹⁹ და მოჰყავს მესტირე კიჭიაშვილის ნათქვამი.

დიდება და მაღლი ღმერთსა, რომ ბრძანება იქმნა ღმრთისა,
აღმოსაყდრეთს მზე დაბნელდა, დასაყდრეთი იგრგვინესა,
მოეკიდა ზრმალი ზრმალსა, იქმნა ომი პირველ ჟამსა,
ჩარი ხი უკუღმა დაბრუნდა, მგზავრი შესწყდა წივლის მხრისა,
ერეკლესთანა ბატონსა ძვირად გაზრდის დედა შეიღსა²⁰.

რას ნიშნავს „უკანონოდ ნათქვამნი“? არა გვეგონია, ამ შემთხვევაში, იოანეს მხოლოდ „მდაბიურის“ მნიშვნელობით ჰქონდეს ნახმარი ეს სიტყვა. უფრო სწორი იქნება თუ ვიფიქრებთ, რომ იოანეს მხედველობაში აქვს ხალხური ლექსის თავისებური, მწიგნობრული პოეზიისაგან განსხვავებული აღნაგობა. მაგალითად, ამ ლექსს ახასიათებს ასტროფულობა, რითმა არაა მყარი, საზომები აღრეულია და სხვ. რაც ლიტერატურული ლექსისათვის მიუღებელი, „უკანონო“ იყო. როგორც ვხედავთ, იოანე ბატონიშვილის „კალმასობა“ პოეტიკის მკვლევარ ფოლკლორისტიკისათვის მნიშვნელოვან ნაშრომს წარმოადგენს და „ქაშნიკის“ შემდეგ პირველი თხზულებათა სადაც ხალხურ ლექსთა გვარები და სახეები დახასიათებულია სათანადო საილუსტრაციო მასალის ჩვენებით.

ქართული ხალხური ლექსის მკვლევრისთვის განუზომელია თეიმურაზ ბაგრატიონის ნაშრომის — „გვარნი ანუ საზომნი ქარ-

¹⁸ ი. ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ი , კალმასობა, გვ. 295.

¹⁹ იქვე, გვ. 294.

²⁰ იქვე, გვ. 294.

თულისა ენისა სტიხთა“ — მნიშვნელობა²¹. „ჰაშნიკთან“ და „კალ-
მასობასთან“ შედარებით. ეს ნაშრომი მაღალკვალიფიციურია და
ქართული ხალხური მეტრიკის შესწავლის საქმეში ახალ ეტაპს
ქმნის.

თეიმურაზ ბაგრატიონმა, პირველმა ქართველ მკვლევართაგან,
დასვა საზომის გენეზისის საკითხი, და უნდა ითქვას, მისი კვლევის
მეთოდი ამ მხრივ სავსებით სწორია. ქართული ვერსიფიკაციის სა-
ფუძვლად თეიმურაზს „სამღერელი ჯმანი“ მიაჩნია: „ყოველთა
ლექსთა ქართულისა ენისათა განსაკუთრებული აქვსთ ჯმანი თჳსნი,
თუთოეულნი საგალობელნი ანუ სიმღერენი: და თჳთეული ლექსი
თჳსსა ჯმასა ზედა არს შეწყობილი საგალობელსა ანუ სამღერელ-
სა“²². „სამღერელი ჯმანი“, თეიმურაზის აზრით, სამია: გალობა, ღი-
ლინი, სიმღერა²³. პირველი მიაჩნია საეკლესიოდ, მეორე და მესა-
მე — საეროდ. სიმღერის შესახებ საგანგებოდ შენიშნავს: „სიმღე-
რა მდაბიოთა ერთა მღერასაცა ეწოდებისო“²⁴. შაირის წარმოშო-
ბის საფუძვლად თეიმურაზი თვლის „ღილინი არნანანოს ჯმას“, რო-
მელიც, მისი აზრით, ასე ითქმის:

არნანო-ჰარნი არნანო, ჰარი არნანო ჰარნანო

ანლა:

არლალო ჰარლი, არლალო, ჰარლი არლალი ჰარლალო, ²⁵

გაიოზ იმედაშვილი სამართლიან დასკვნებს აკეთებს თეიმუ-
რაზის შეხედულებების შესახებ. „არნანოს ხმა“ ქართულ ხალხურ
პოეზიაში დაცული ნიმუშია და წარმოადგენს ე. წ. გლოსოლალურ
გადმონაშთს, ამიტომ უნდა ვიფიქროთ, როგორც მისი აგებულება
და ხასიათი გვიჩვენებს, ის უფრო ძველი წარმოშობისაა, ვიდრე
შაირის პოეტურ-წიგნური საზომი შეიქმნებოდა, ან უკეთ, ვიდრე
ეს საზომი წიგნურ პოეზიაში იქნებოდა გამოყენებული“²⁶. მართ-
ლაც, „არნანოს ჯმა“ დაბალი შაირის საზომის ტიპიურ ნიმუშებს
ატარებს.

²¹ დაწერილია ქ. პეტერბურგს 1832 წ. პირველად გამოაქვეყნა გაიოზ იმე-
დაშვილმა (იხ. ლიტერატურული ძეგანი, VI, 1947, გვ. 229-250).

²² გვარნი ანუ საზომნი ქართულისა ენისა სტიხთა. „ლიტ. ძეგანი“, IY, 1947
გვ. 229.

²³ იქვე, გვ. 231.

²⁴ იქვე, გვ. 231.

²⁵ იქვე გვ. 231.

²⁶ იქვე, გვ. 224.

თეიმურაზ ბაგრატიონი საზომების განსხვავებას მხოლოდ მარცვალთა რაოდენობით საზღვრავს. მაგალითად, იგი შაირში არ ამჩნევს ორ სახეობას — შაირსა და გრძელ შაირს, რაც ჯერ კიდევ მამუკამ აღნიშნა (ეს თეიმურაზის ნაშრომის ნაკლად უნდა ჩაითვალოს). ქართული ლექსის პირველსახედ მას 5-მარცვლიანი ლექსი მიაჩნია. ხოლო ვერსიფიკაციული შესაძლებლობის მაქსიმუმად — 20-მარცვლიანი ლექსი.

თეიმურაზის აზრით, ფისტიკაური „თარნი არნანოს კმაზე“ იმლერება.

თარნი ჰარნანო, თარნი ჰარნანო:
ჰარნანი თარნი, ჰარნი ჰარნანო²⁷.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ თეიმურაზის კვლევის ერთი თავისებურება. თეიმურაზს, წინა დროის მკვლევრებისგან განსხვავებით, შაირის საზომის ვერსიფიკაციულ საფუძვლად ხმოვანთა რაოდენობა მიაჩნია და არა მარცვალთა. მისი აზრით, ხმოვანი და მარცვალთა ყოველთვის არ შეესაბამება ერთმანეთს. შაირს უეჭველად უნდა გააჩნდეს თექვსმეტი ხმოვანი, ხოლო მარცვალთა შესაძლოა ნაკლებიც იყოს. სანიმუშოდ მოჰყავს სტროფი (ესე ამბავი სპარსული...), რომლის პირველი ორი სტრიქონი 15-მარცვლიანია, რადგან „ესე“ მიაჩნდა ერთმარცვლიან სიტყვად, ხოლო „ობოლი“ ორმარცვლიანად²⁸.

კოტე დოდაშვილის „ქართულ ლექსთაწყობა“-ში²⁹, მართალია, ხალხური ლექსი სპეციალურად არ არის განხილული, მაგრამ საერთოდ ქართული მეტრიკის საკითხებზე მსჯელობის დროს ავტორი ხშირად მიმართავს ზეპირსიტყვიერების ნიმუშებსაც. ამიტომ მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ გამოვხმაურებოდით ამ ნაშრომში დასმულ ზოგიერთ საკითხს.

კოტე დოდაშვილმა პირველმა სცადა მეცნიერულად დაემტკიცებინა ქართული ლექსთწყობის ტონური ხასიათი. იგი სწორად ამჩნევდა ქართული ლექსის ტერფების განსხვავებას ბერძნულისაგან. მისი აზრით, მათი გატოლება არაფრით არ შეიძლება. იმის საი-

²⁷ იქვე, გვ. 232.

²⁸ იქვე, გვ. 231.

²⁹ პირველად გამოქვეყნდა 1890 წელს გაზეთ „ივერიაში“ №209, 210, 270, 272); ციტირებისათვის ვსარგებლობთ ქართული პოეტიკის ქრესტომათიის და ბეჭდილი ტექსტით.

ლუსტრაციოდ, თუ როგორ განსხვავდება ქართული ქორე ბერძნულისგან, დოდაშვილს მოჰყავს ხალხური ლექსის შემდეგი ტაეპი:

ო, მეო კარი გამოიღო.

ავტორი ამის გამო წერს: „უფრო სწორი იქნებოდა, რომ ჩვენ იმ სტოპებს, რომლებიც შეჰფერის ჩვენს ლექსთწყობას, ეუწოდოთ ზორეისებური, დაქტილისებური, პირიბ-დაქტილისებური და მეორე პეონისებური... ამასთანავე, ჩვენ ერთნაირი ნიშანი უნდა მივიღოთ ამის შემდეგ ყველა მარცვლისათვის, ხაზი იქნება ის ნიშანი, რგოლი, თუ ნახევარრგოლი³⁰.“

რა თქმა უნდა, ეს უკიდურესობაა, ცხადია, ქართული ლექსის ქორე ან დაქტილი განსხვავდება ბერძნულ-რომაულისგან, მას მართლაც შეჰფერის ქორეისებური, ან დაქტილისებური ეწოდოს, მაგრამ მათი მთლიანად უარყოფა და ისეთი გრაფიკული სქემით გამოსახვა, როგორც ზემოთაა ნაჩვენები, გაუმართლებელია. ჩანს, ხალხური ლექსის ტაეპი ავტორს ამ შემთხვევისათვის საგანგებოდ შეურჩევია, რადგან იგი სასიმღეროა და სიტყვის ბუნებრივი მახვილი წამღერებით წარმოთქმის დროს თითქმის სავსებით იჩქმალება.

კოტე დოდაშვილი შესანიშნავად იცნობს მწიგნობრულ პოეზიაში გამოყენებული ლექსების საზომებს, მაგრამ იგივე არ შეიძლება გავიმეოროთ ხალხური პოეზიის მიმართ. დოდაშვილის აზრით, „ხალხური ლექსები შეგხვდებათ მარტო სამეგარის შაირითა და მრჩობლედით გამოთქმული“³¹.

პირველიგვარი შაირი

ქალი ჭისტი სჯობს ხვესღრსა, ვაე-ორხოებლდეღი...

მეორეგვარი შაირი

შავლეშ შენი შავი ჩოხა, შავლეშო...

მესამეგვარი შაირი

ახმეტანთ ქალი ვიყავ, ახ ნეტავი მეო...

მრჩობლელი

სამის ბატონის ყმა ვიყავ, ხან ისა მცემდა, ხან ისა...³²

მდიდარი ზეპირსიტყვიერი პოეზია, რა თქმა უნდა, ამ საზომებით არ ამოიწურება. როგორც ჩანს, კოტე დოდაშვილი კარგად

³⁰ ქართული პოეტიკის ქრესტომათია, გვ. 107.

³¹ იქვე, გვ. 118.

³² იქვე, გვ. 119.

არ იცნობდა ხალხური ლექსის მრავალფეროვან საზომებს, მაგრამ მისი შეხედულებანი მაინც ინტერესს იწვევს და მათ გარკვეული ადგილი უნდა მიეკუთვნოს ხალხური ლექსთწყობის შესწავლის ისტორიაში.

1896 წელს ცალკე წიგნად გამოქვეყნდა მელიტონ კელენჯერიძის „სახალხო პოეზია და მისი საპედაგოგიკო, საესტეტიკო და სამეცნიერო მნიშვნელობა“. ეს ნაშრომი, რომელიც 300 გვერდს აღემატება, წარმოადგენს ქართული ხალხური პოეზიის მონოგრაფიულად შესწავლის პირველ ცდას. როგორც ნაშრომის მდიდარი ბიბლიოგრაფიიდან ჩანს, ავტორი კარგად იცნობს მრავალი გამოჩენილი რუსი და უცხოელი მეცნიერის ფოლკლორისტულ ნაშრომს. ასე, მაგალითად, მელიტონ კელენჯერიძე ხშირად ასახელებს ბუსლაევის, ვესელოვსკის, სოკოლსკის, მილერის, გრიმების, ტილორის, ჰერდერის და სხვათა ძირითად გამოკვლევებს. ყოველივე ამასთან ერთად, მელიტონ კელენჯერიძე, ამჟღავნებს ქართული ხალხური შემოქმედების საფუძვლიან ცოდნას. იგი ხშირად იმოწმებს აგრეთვე რუსული, გერმანული და ებრაული პოეზიის ნიმუშებს.

მელიტონ კელენჯერიძის „სახალხო პოეზიაში“ ფართო ადგილი აქვს დათმობილი მეტრიკის საკითხებსაც. ჩვენ ამჟამად მხოლოდ ამ ნაწილს შევხებით.

ლექსთწყობის საკითხებზე მსჯელობას მ. კელენჯერიძე იწყებს ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის გარკვევით. მელიტონის აზრით, „რომელ პოეზიაშიც ერთ-ერთი მხარე სძლევს მეორეს, ან სულ აძევებს, ესე იგი ან ფორმა ბატონობს და ან აზრი, იქ სრული ჰარმონია შეუძლებელია. ჩვენს პოეზიაში კი ამ ორ მხარეს შორის სუფევს სრული ჰარმონია, სრული განწყობილება“³³. ავტორი ხალხური ლექსის კომპონენტების შესახებ ამბობს, რომ ისინი ლექსში, უპირველესად, აზრის უკეთ გამოსახვას, შინაარსის უკეთ გადმოცემას ემსახურებიან. მელიტონ კელენჯერიძე განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას ხალხური მეტრის (საზომების) მრავალგვარობაზე. მისი აზრით, გაჭირდება მოინახოს რომელიმე უცხო ენაზე დაწერილი ლექსი, რომელსაც ქართულ თარგმანში არ მოეძებნოს შესატყვისი სალექსო ზომა³⁴. მელიტონ კელენჯერიძე ვრცლად განიხილავს ქართულ რითმას. „რამდენადაც მდიდარია ქართული პოეზია ლექსთწყობის ზომებით, იმდენადვე ამშვენებს და ამსუბუქებს

³³ მელიტონ კელენჯერიძე, სახალხო პოეზია, გვ. 77.

³⁴ იქვე გვ. 81.

ქართულს ლექსს რითმა. ჩვენს პოეზიაში თითქმის ერთი ლექსიც არ მოინახება ურითმოდ — ამბობს იგი³⁵. მ. კელენჯერიძის აზრით, მიზეზი თვით ქართული ენის თავისებურებით უნდა აიხსნას. კელენჯერიძე განიხილავს ხალხური რითმის დაბოლოებებს, განსაკუთრებით ჩერდება პროსოდულ ო-ზე, ქართული სიტყვის ელასტიურობაზე და ა. შ. მ. კელენჯერიძეს მეტრიკის საკითხები უფრო დაწვრილებით განხილული აქვს ნაშრომში „თეორია სიტყვიერებისა ქართული სალიტერატურო სამაგალითო ნიმუშების გარჩევით“. 1899 წ., გვ. 106-152, თავი — „ლექსწყობა ანუ წყობილსიტყვაობა“ (ციტირებისთვის ვსარგებლობთ „ქართული პოეტიკის ქრესტომათიდან“, სადაც ეს ნაწილი გამოაქვეყნა გივი მიქაძემ).

მახვილის საკითხში მელიტონ კელენჯერიძე მისი თანამედროვეებისაგან რაიმე განსხვავებულ თვალსაზრისს არ იცავს. მისი აზრით, ორმარცვლიანსა და სამმარცვლიან სიტყვებს მახვილი პირველ მარცვალზე მოუდის, ხოლო მრავალმარცვლიანებს — ბოლოდან მესამეზე. მხოლოდ, განსხვავებით წინა მკვლევრებისგან, მელიტონ კელენჯერიძე განიხილავს ლოგიკურ მახვილსაც. „ლოდიკური მახვილი უზის წინადადებაში (თუ პროზაა) ანუ სტიხში (თუ პოეზიაა) იმ სიტყვას, რომელსაც განსაკუთრებული უმთავრესი მნიშვნელობა აქვს აზრის მიმდინარეობით:

... მოგეწერა, წავიკითხე შენი წიგნი, ჩემი ქება...

შენი ქმარი ჩემსა ქმარსა

დავსკილოთ მოუდანზედა,

რომლისა ქმარი წაიქცეს,

ლაფი დავასხათ თავზედა.³⁶

ხალხური ლექსის სტროფის შესახებ მ. კელენჯერიძე შენიშნავს, რომ „სტიხთა რიცხვს მგოსანი დიდს მნიშვნელობას არ აძლევს და ამით უფრო თავისუფლად მოქმედობს...³⁷. მკვლევარი არ ასახელებს ხალხური სტროფის სახეობებს და მხოლოდ ერთი ექვსტაეპიანი ნიმუშის მოტანით კმაყოფილდება. მელიტონ კელენჯერიძის დამსახურებას ისიც შეადგენს, რომ მან პირველმა შენიშნა ხალხურ პოეზიაში სამ-ოთხ, ხუთ-მარცვლიანი საზომების არსებობა³⁸. საინტერესოა მელიტონ კელენჯერიძის შეხედულება ქართული ლექ-

³⁵ იქვე, გვ. 82.

³⁶ ქართული პოეტიკის ქრესტომათია, გვ. 172.

³⁷ იქვე,

³⁸ იქვე, გვ. 189-190.

სის ბუნებაზე: „ამნაირად, ქართული ლექსწყობა სრულებით თავისებურია, როგორც თვით ქართველი ერი და მისი ენა.. იგი (ქართული ლექსწყობა) ერთი მხრით მეტრულია, მეორეთი — ტონური, მესამეთი — სილაბიური, განსაკუთრებით კი არც ერთია, არც მეორე და არც მესამე, წინააღმდეგ „სიტყვიერების თეორიის“ ავტორებისა³⁹, რომელნიც ამბობენ, რომ ვითომ ქართული ლექსწყობა სილაბიური უნდა იყოს. მაგრამ, ჩვენი აზრით, ვინც რუსთაველის, აკაკის, ი. ჭავჭავაძის, ნ. ბარათაშვილის და რ. ერისთავის ლექსებში აღიარებს სიცოცხლეს მოკლებულს, მშრალს, უმსგავსო სილაბიურს, უძრავს, კაბინეტურს, ნაძალადებს ლექსწყობას, იგი იქნება შემცდარი აზრის ამ ლექსწყობის კანონებზე...“⁴⁰.

1912 წელს გამოქვეყნდა სერგი გორგაძის „ქართული წყობილ-სიტყვაობა“⁴¹, რომელიც მეტრიკის ისტორიაში ახალი ხანის დაწყებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ავტორის მიზანს შეადგენდა, ძირითადად, ქართული ლექსის საზომების შესწავლა. ეს ნაშრომი გადამუშავებული სახით შევიდა მის ვრცელ მონოგრაფიაში „ქართული ლექსი“, რომელიც აკადემიკოსმა კორნელი კეკელიძემ გამოსცა 1930 წელს.

სერგი გორგაძის ეს წიგნი თავისი დროისთვის ქართული ვერსიფიკაციის ყველაზე დასრულებულ კურსს წარმოადგენდა. მასში განხილულია ქართული ლექსის მეტრი, რიტმი, ბგერითი აგებულება და სტროფიკა. წინასიტყვაობაში აკადემიკოსი კორნელი კეკელიძე სამართლიანად აღნიშნავს: „შეიძლება, ზოგი რამ მის დასკვნებში შემდეგი კვლევა-ძიებისათვის საცილობელი და საკამათო აღმოჩნდეს. მაგრამ ეს კი უეჭველია, რომ ვერც ერთი მკვლევარი ქართული პოეტიკის დარგში უამწიგნოდ ფეხს ვერ წადგამს“⁴². ჩვენთვის ს. გორგაძის ნაშრომი იმითაა შესანიშნავი, რომ სალიტერატურო ლექსის მეტრიკის განხილვის დროს ავტორი დიდ ანგარიშს უწევს ხალხურ პოეზიას და იძლევა მნიშვნელოვან დაკვირვებებს.

მხვილის ადგილის გარკვევის დროს სერგი გორგაძე არ ივიწყებს ხალხური მეტყველების თავისებურებებს. იგი წერს: სამ-

³⁹ მხედველობაში უნდა ჰქონდეს „სიტყვიერების თეორია“, შედგენილი არხიმანდრიტის კირიონისა და გრ. ყიფშიძის მიერ. თბილისი, 1898.

⁴⁰ ქართული პოეტიკის ქრისტომათა, გვ. 194—295.

⁴¹ განიხილა აკ. გაწერელამ ნაშრომში „ქართული კლასიკური ლექსი“. გვ. 84.

⁴² ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, სახელგამი, თბილისი, 1930.

მარცვლიანი სიტყვები მახვილს იღებენ ბოლოდან მესამე მარცვალზე, ხოლო „ქართული ენის ზოგიერთ დიალექტში სამმარცვლიანი სიტყვები მახვილს ბოლოდან მეორე მარცვალზე ატარებენ; ა-მო-დი, გო-რა-სა, სი-ცრ-ვეს“⁴³. ასევე სწორად აქვს შენიშნული მკვლევარს, რომ ზოგიერთ ქართულ დიალექტში, ლიტერატურული მეტყველებისაგან განსხვავებით, ოთხმარცვლიანი სიტყვები ორ მახვილს იღებენ. ასევე „ზოგიერთი დიალექტი ხუთმარცვლოვან სიტყვებში განსხვავებულ აქცენტუაციას იძლევა, სახელდობრ: ბოლოდან მეორესა და მეხუთე მარცვლებზე: „აშენებთლი“, „მრუწვ-დომელი“⁴⁴... ს. გორგაძე სწორ დასკვნას აკეთებს ე. წ. ენკლიტიკებსა და პროკლიტიკებზე, რომლებიც განსაკუთრებით დიდ როლს თამაშობენ ხალხური ლექსის აქცენტუაციაში.

ხალხური ლექსის მკვლევრისთვის საგულისხმოა ნაშრომში განხილული კატალექტური ქორეული დიმეტრები. ავტორს შეუძინებია, რომ ქართულ ლექსში, განსაკუთრებით ხალხურში, მისი სასიმღერო ხასიათის გამო, ხშირად ხდება ბოლო ტერფის შეკვეცა, რაც მახვილის არაბუნებრივ ადგილზე დასმას იწვევს, მაგალითად:

„მზევ, შინ შემო/დო“...

„იავ, ნანი/ნაო“⁴⁵.

სამართლიანია ავტორის მოსაზრება: ასეთი შეკვეცილობა „როგორც სიმღერაში, ისე წარმოთქმაშიც, უკანასკნელი მარცვლების ხელოვნურად გაგრძელებით (გრძლად წარმოთქმით) შეივსება ხოლმე, რის გამოც, ხშირად, უკანასკნელი სიტყვის ბუნებრივი აქცენტუაცია იცვლება...“⁴⁶.

ხალხური ლექსის აქცენტუაციის საკითხზე მსჯელობის დროს, ს. გორგაძეს, სწორ შეხედულებებთან ერთად, გამოთქმული აქვს ისეთი მოსაზრებანიც, რომლებიც კრიტიკულ დამოკიდებულებას საჭიროებენ. მაგალითად, ავტორი კატეგორიულად აცხადებს: „დაქტილური მეტრის ლექსებს ქართული ხალხური პოეზია არ იცნობს (ხაზგასმა აქაც და ქვემოთაც ჩვენია, ჯ. ბ.), თუმცა დაქტილებს, როგორც საზოგადოდ ქართულ მეტყველებაში, ისე ხალხურ პოეზიაშიც, ყოველ ნაბიჯზე ვხვდებით“⁴⁷. შემდეგ ს. გორგაძე ასე ან-

⁴³ იქვე გვ. 4.

⁴⁴ იქვე, გვ. 5.

⁴⁵ იქვე, გვ. 20.

⁴⁶ იქვე, გვ. 47.

⁴⁷ იქვე, გვ. 47.

ვითარებს თავის აზრს: „დაქტილს, როგორც განსაკუთრებულსა და დამოუკიდებელ მეტრს ქართული ხალხური პოეზია არ იცნობს. არ იცნობს მას ამ სახით არც ჩვენი კლასიკური მწერლობა; და მხოლოდ განახლების პერიოდის საუკეთესო წარმომადგენლის დავით გურამიშვილის ერთადერთ ნაწარმოებში „მხიარულ ზაფხულში“, რომელიც ავტორს რომელიღაც რუსული ლექსის („ვესელა ვესნას“) ხმაზე დაუწერია, ჩვენ გვხვდება პირველად დაქტილური აგებულების ტაქტები...“⁴⁸. ავტორს სამართლიანად მიაჩნია, რომ გურამიშვილის ლექსში დაქტილის მოვლინება რომელიღაც „რუსული პროტოტიპის გავლენით“ უნდა აიხსნას⁴⁹. მაგრამ იგი ასეთივე შეხედულებას გამოთქვამს ალ. ჭავჭავაძისა და ნ. ბარათაშვილის პოეზიაში დაქტილური მეტრების წარმოშობაზე. გორგაძის საერთო დასკვნა ასეთია: „დაქტილური მეტრის (და არა დაქტილური ელემენტების) პირველი შემოჭრა ქართულ პოეზიაში რუსული მწერლობის გავლენას უნდა მიეწეროს“⁵⁰. ეს კი მცდარი მოსაზრებაა.

პანტელეიმონ ბერაძემ უძველესი ხევსურული და სვანური ლექს-სიმღერების შესწავლის საფუძველზე გამოარკვია, რომ ისინი „შესდგება ექვსი ტერფისაგან და თითოეული ტერფი ძირითადად დაქტილურია“. ამ ლექსების „სასიმღერო ფორმა დაქტილური, ექვსტაქტიანია“⁵¹. უფრო მეტიც. დამაჯერებლად ცხადყო, რომ არა თუ ლექსი, არამედ ქართული ცეკვაც დაქტილური ბუნებისაა⁵². მაშასადამე, ირკვევა, რომ როგორც ქართული ლექსის, ისე სიმღერისა და ცეკვის დამახასიათებელი, წამყვანი რიტმული ბუნება არის დაქტილური ბუნება. ხალხურ პოეზიასა და კლასიკურ ხანაში გაბატონებული დაბალი შაირის ლექსი, პ. ბერაძის მტკიცებით, წარმოიშვა სწორედ ექვსტერფიანი დაქტილური ლექსის განვითარების შედეგად.

ვერ დავეთანხმებით სერგი გორგაძეს აგრეთვე იმ საკითხში, რომ პროსოდიული ხმოვნები ა და ო მწერლობაშიც და ხალხურ პოეზიაშიც უმართებულოდ არის გამოყენებული. ეს პროსოდიული

⁴⁸ ს. გორგაძე, იქვე, გვ. 48.

⁴⁹ იქვე, გვ. 49.

⁵⁰ იქვე.

⁵¹ პ. ბერაძე, პეგზამეტრის გენეზისისათვის, «მნათობი», 1948, №7, გვ. 144-145.

⁵² იქვე.

ხმოვნები, ხშირად აძლიერებენ ლექსის ემოციურ ზემოქმედებას და მათი კანონგარეშე გამოცხადება სწორი არ იქნებოდა.

ალექსანდრე ლლონტიმ ვრცელი მონოგრაფია მოუძღვნა ქართულ შაირებს⁵³. მართალია, მეტრიკის ზოგადი საკითხები ამ ნაშრომში მცირედაა წარმოდგენილი და ისიც მხოლოდ ხალხური პოეზიის ერთი სფეროთი — შაირებით იფარგლება, მაგრამ ქართული ხალხური ლექსთწყობის შესწავლის ისტორიისთვის ამით მისი მნიშვნელობა არ მცირდება. ამ ნაშრომიდან ჩვენს ყურადღებას იქცევს „მახვილი“⁵⁴ და „ზომა“⁵⁵.

ალექსანდრე ლლონტი სწორად შენიშნავს მახვილის როლს შაირების რიტმული მრავალფეროვნების ჩამოყალიბებაში. ავტორი მართებულად აკრიტიკებს მკვლევრებს, რომლებიც უარყოფენ ქართულ ენაში მახვილის მნიშვნელობას და ასაბუთებენ, რომ „მახვილიანობა, აქცენტუაცია ქართული მეტყველების ერთი ბუნებრივი თვისებათაგანია და მისი ნორმატიკული გრამატიკის აუცილებელ ელემენტს შეიცავს“⁵⁶. ალ. ლლონტი სავსებით იზიარებს ნ. მარისა და ს. გორგაძის შეხედულებებს ქართული მახვილის შესახებ და თავის მხრივ გადმოგვცემს ცალკეულ დაკვირვებებს შაირების აქცენტუაციაზე. ალ. ლლონტის აზრით, ხალხურ შაირებში „მახვილი ერთგვარ თავისუფლების პრინციპს ემყარება და ზუსტად არ არის განკუთვნილი ერთი რომელიმე ადგილისათვის“⁵⁷. ამის დასამტკიცებლად ავტორს მოჰყავს მდიდარი საილუსტრაციო მასალა, სადაც მახვილი ერთსა და იმავე სიტყვაში ხან მეორე მარცვალზე ეცემა, ხან მესამეზე და ა. შ.

ალ. ლლონტი აღნიშნავს, რომ ქართულ ხალხურ შაირებში „კაცმა შეიძლება იპოვნოს პირიქიც, იამბიცა და სპონდეც... ზოგიერთ შემთხვევაში თავს იჩენს ტრიბრახი, ამფიბრახი, პალიმბრახი, კრეტიკი და სხვ. მიუხედავად ამისა, სამართლიანი დაკვირვებით უმთავრესი აქ ქორე და დაქტილია“⁵⁸.

დასახელებულ ნაშრომში ალექსანდრე ლლონტი მნიშვნელოვან მოსაზრებებს გამოთქვამს შაირების მეტრულ წყობაზე. მკვლევრის

⁵³ იხ. ალ. ლლონტი, ქართული შაირები, საქართველოს მხარეთმცოდნეობის ბაზოგადოება თბილისი, 1941;

⁵⁴ იქვე, გვ. 100—115.

⁵⁵ იქვე, 115—122.

⁵⁶ იქვე, გვ. 100.

⁵⁷ იქვე, გვ. 112.

⁵⁸ იქვე, გვ. 114-115.

აზრით, „ქართული ხალხური შაირის უძირითადესი მეტრი არის რეჰმარცვლიანი ლექსთწყობა“⁵⁹. ეს მოსაზრება მნიშვნელოვანია, რადგან ზოგი მეცნიერის შეხედულებით, ხალხური შაირი მხოლოდ 16-მარცვლიანი საზომითაა შედგენილი, რაც ხალხური ლექსის ბუნებას ხშირად ეწინააღმდეგება. თუმცა, არც პატივცემული მკვლევარი იჩენს ბოლომდე თანმიმდევრობას და, ზოგჯერ, სავსებით აიგივებს 8-მარცვლიან ლექსს 16-მარცვლიანთან. საზომების მიხედვით, ალ. ლლონტი არჩევს თანაბარმარცვლიანი ტაქტებისაგან შემდგარ ლექსებს, ასევე არათანაბარმარცვლიანებს⁶⁰. ტაქტების რაოდენობის მიხედვით, ნაშრომში განხილულია ორ, ოთხ-და ექვს-ტაქტიანი ლექსები⁶¹.

ალ. ლლონტის „ქართულ შაირებში“ ხალხური ლექსის სხვა მნიშვნელოვანი საკითხიც არის გაშუქებული, მაგრამ რადგან ამ საკითხებს ლექსთწყობასთან უშუალო კავშირი არა აქვს, ჩვენ მათ არ შევხებით. საერთოდ, ქართული ხალხური ლექსის პოეტიკის საკითხებით დაინტერესებული მკვლევარისთვის ამ ნაშრომს დიდი დახმარების გაწევა შეუძლია.

თუ ქართული ხალხური ლექსის ისეთი კომპონენტები, როგორიცაა რეფრენი, სტროფი, რითმა, აქცენტუაცია — შედარებით ნაკლებად იქცევა მკვლევართა ყურადღებას. სამაგიეროდ, ხალხურ პოეზიაში გაბატონებული საზომი — შაირი — ხშირად ქცეულა კვლევის ობიექტად. მართალია, ეს ინტერესი, უმთავრესად, გამოწვეული იყო „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრული აგებულების შესწავლის აუცილებლობით, მაგრამ მკვლევრები, ამავდროს, ნებისთნე უნებლიედ, შუქს ჰფენდნენ ჩვენი ხალხური ლექსის ძირითადი მეტრის მნიშვნელოვან საკითხებს. როგორც აღვნიშნეთ, რუსთაველის შაირის გენეზისის საკითხი პირველად თეიმურაზ ბაგრატიონმა დასვა და თვითონვე სცადა დამტკიცებინა მისი არალიტერატურული წარმოშობა. შემდგომმა კვლევა-ძიებამ დაადასტურა, რომ შაირის ლიტერატურაში გამოყენების თვალსაზრისით რუსთაველს ჰყავდა წინაპრები, როგორც სასულიერო ისე საერო პოეზიაში⁶². მაგრამ

⁵⁹ იქვე, გვ. 15.

⁶⁰ ალ. ლლონტი, დასახ. ნაშრ., გვ. 117.

⁶¹ იქვე, გვ. 119-121.

⁶² იხ. აკაკი გაწერელია, ნარკვევები ვეფხისტყაოსნის პოეტიკიდან, თბ., 1938; გ. იმედაშვილი, ვეფხისტყაოსნის პარალელები მეთექვსმეტე საუკუნის ქართულ ჰუმანიზმში, «ლიტ. ძიებანი», II, 1945, გვ. 215-216.

პიპოთეზა — შაირის ხალხურიდან წარმოშობისა, კატეგორიულად დღემდე არავის უარუყვია.

მეოცე საუკუნის მკვლევრებიდან, აკად. ნ. მარი პირველი იყო, რომელმაც სცადა მეცნიერულად დაესაბუთებინა რუსთველური შაირის ხალხური საწყისებზე⁶³. მარს სპეციალური კვლევა ამ მხრივ არ უწარმოებია. მაგრამ როგორც მისი დაკვირვებებიდან ჩანს, იგი გულისხმობდა, რომ რუსთაველმა უკრიტიკოდ კი არ აიღო ხალხური საზომი, არამედ საგრძნობლად გადაამუშავა და უფრო მაღალ ხარისხში აიყვანა. მარის სიტყვით, „ვეფხისტყაოსანი“ არის „განსაცვიფრებელი ნიმუში — უმაღლესი პოეტური გემოვნების შერწყმისა პირველყოფილ პრიმიტიულ პოეტურ აზროვნებასთან“⁶⁴.

შედარებით ვრცლად განიხილა ეს საკითხი ს. გორგაძემ. მისი აზრით, „ხალხში „ობოლ მარგალიტად“ მიჩნეულსა და „ხელოვნულ-საგოგმანებელ“ ფაბულას (რუსთაველმა) სალექსო ფორმაც, მეტრიც, ხალხური შეურჩია, ე. ი. ის მეტრი, რომელიც რუსთაველზე ბევრად ადრე იყო ხალხურ პოეზიაში მიღებული და გავრცელებული, ხოლო მწერლობის კარები რუსთაველამდე მას, როგორც „მდაბიო ხალხურს“, ვულგარულ მეტრს (რომელსაც ხალხი ნახევრად წარმართულ დღეობებში და სიმღერებში ხმარობდა) მაგრად ჰქონდა დახშული“⁶⁵. შაირის საზომის წინაქრისტიანულ ხანაში წარმოშობის დასამტკიცებლად ს. გორგაძე მიუთითებს ძველ ბერძნულში — „ანაკრეონტის მეტრზე“, ხოლო ძველ სპარსულში ზენდავესტის ჰიმნების მეტრზე, რომლებიც, მისი აზრით, შაირის მეტრის ანალოგიურია. სამწუხაროდ, ს. გორგაძე არაფერს ამბობს მათს ურთიერთობაზე და საკითხის გარკვევას „სხვა დროსა და სხვა სპეციალისტებს“ ანდობს.

ქართული ლექსის მკვლევრის პავლე ინგოროყვასთვის „ამჟამაა, რომ კლასიკური ქართული ლექსის სათავე და პირველწყარო არის ქართული ხალხური სიტყვიერება, ძველქართული პოეზია. ამას ადასტურებს როგორც დამთხვევა კლასიკური ძველქართული ლექსისა ხალხურ ლექსთან, ისე თვით ის გარემოება, რომ კლასიკური ქართული ლექსი თავისი რიტმული აღნაქვით ადეკვატურად უპასუხებს ქართულ ენაში მოცემულს ბუნებრივ პროზოდისა...“⁶⁶.

⁶³ Н. Я. Марр, Кавказская поэзия... «ლიტერატურული ძიებანი», III, გვ. 318. მ. ჩიქოვანის პუბლიკაცია.

⁶⁴ ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, გვ. 27.

⁶⁵ იქვე, გვ. 119-121.

⁶⁶ გიორგი მერჩულე, გვ. 558.

შაირის გენეზისის საკითხები ყველაზე ფართოდ პ. ბერაძეს აქვს განხილული. მან, რუსთველური შაირისა და უძველესი სვანურ-ხევსურული ლექსების შედარების საფუძველზე, წამოაყენა მოსაზრება, რომ შაირი საერთოდ ორი რვა მარცვლოვანი ლექსის შენაერთის წარმოდგენს“ (ხაზი ავტორისაა — ჯ. ბ.)⁶⁷. პ. ბერაძემ ძველ ხევსურულ ურითმო ლექს-სიმღერებში დაინახა შაირის მეტრის წინაპარი. ამის გამო იგი წერს: „ლიტერატურულ წყაროებში შაირი მეთათე საუკუნეზე ადრე არა სჩანს. ხოლო ხალხურ შემოქმედებაში გვხვდება ადრინდელი სახეობა შაირისა, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, გვაქვს ისეთი ლექსი, რომლის საფუძველზედაც უნდა განვითარებულიყო შაირი (ხაზი ჩვენი — ჯ. ბ.), რომელსაც შემდეგ უკვე მიენიჭა რითმული და რიტმული მრავალფეროვნება, რაც წინათ მას არ ახასიათებდა“⁶⁸. შაირის ასეთ შორეულ წინაპრად პ. ბერაძე „მთიბლური ლექსების“ მეტრს თვლის. იგი ფიქრობს, რომ მთიბლურები მაშინ უნდა წარმოშობილიყვნენ, როცა ქართულ ხმოვნებს ახასიათებდა სიგრძე-სიმოკლე. მაგალითად, მთიბლურ ლექსში

თუ დახედი უსაჭურისძეს,
ქალის საქმარედ შახფერდები,—

რომლის პირველი ტაეპი რვა მარცვლისაგან შესდგება, წინათ გვექნებოდა გრძელი და მოკლე ხმოვნების თანაბარი შენაცვლება⁶⁹. პროფ. ბერაძის დასკვნით, „მთიბლური ლექსი შაირის პირველ საფეხურს წარმოადგენს და იძლევა შაირის განვითარების შემდეგ ძირითად საფეხურებს: ა) მთიბლური — ცხრამარცვლოვანი ურითმო ლექსი, ბ) თექვსმეტმარცვლიანი ურითმო ლექსი და გ) შაირის ორი ძირითადი სახეობა შაირისა და გრძელი შაირის ლექსისა, უკვე გარითმული“⁷⁰.

ხალხური ლექსთწყობის საკითხებზე პ. ბერაძეს სხვა საყურადღებო მოსაზრებანიც აქვს გამოთქმული. მაგალითად, მან საფუძვლიანად განიხილა სვანური, მთიულური და ხევსურული ლექ-

⁶⁷ პექსამეტრი და გრძელშაირის ლექსი, „ლიტერატურული საქართველო“ - 1941, №20 (170).

⁶⁸ იქვე, ამ საკითხზე უფრო ვრცლად იხ. მისი სადოქტორო დისერტაცია „ბერძნული დაქტილური პეგზამეტრის ქართული საწყისები“, თბ., 1949 (ინახება სახ. უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში).

⁶⁹ იქვე.

⁷⁰ იქვე.

სის უძველესი სახეები, შეუპირისპირა ისინი ქართულ ხალხურ ცეკვა-სიმღერის რიტმს და სცადა დაესაბუთებინა ძველქართული პოეზიის რიტმის დაქტილური ბუნება და ექვსტერფიანობა. ამაზე დაყრდნობით, პ. ბერაძემ დაასაბუთა, რომ ბერძნული ჰეგზამეტრი, თავისი სავარაუდო ადრინდელი ფორმით, სრულ შესატყვისობას უნდა ამჟღავნებდეს „მთიბლურებთან“ და, ნაწილობრივ, „დაბალ შაირთან“⁷¹. შესაძლოა, ზოგი რამ პ. ბერაძის მოსაზრებებიდან დღევანდელმა მკვლევარმა არ გაიზიაროს, მაგრამ მისი კვლევის მეთოდი — საკითხის კომპლექსური შესწავლა — მისაღები და სრულიად გამართლებულია ხალხური ლექსთწყობის ძირითადი პრობლემების გაშუქებისას.

ქართული ხალხური ლექსთწყობის ბევრი საყურადღებო საკითხია გაშუქებული პ. ინგოროყვას ნაშრომებში. ამჟამად ყურადღებას შევჩერებთ მკვლევრის საინტერესო მოსაზრებებზე, რომელიც მას გამოთქმული აქვს ლიტერატურასა და ფოლკლორში გავრცელებულ ერთ ძველ სალექსო საზომზე — ფისტიაურზე (ბისტიაურზე).

ა. ინგოროყვას აზრით, ფისტიაურის შემომტანი იყო ვინმე ბისტია. ამ აზრამდე მკვლევარი მიიყვანა თეიმურაზ II-ის რუსთაველთან ცნობილი „გაბაასების“ ერთმა ადგილმა:

... არამც რომ დმკვერილი იყოს სტვირისა, ჭიანურისა,
ზუღაც ვლერდეს შაირებს ნათქვამს ბისტიას ცრუისა...⁷²

პ. ინგოროყვას აქედან გამოყავს დასკვნა, რომ „ბისტია“ სახალხო პოეტი ყოფილა, მდაბალი წრიდან გამოსული; იქ, როგორც ვხედავთ, დაპირისპირებულია ერთის მხრით ბისტია და მეორეს მხრით საქართველოს მეფენი და უფლისწულები...“ აქედან ისიც ირკვევა, „რომ ბისტიას ლექსები დიდის პოპულარობით სარგებლობდა, და რომ ბისტიას ლექსებს სტვირსა და ჭიანურზე „ემღერდნენ“ აშულები“⁷³. პ. ინგოროყვას ბისტია მიაჩნია რუსთაველზე ადრინდელ პოეტად. მისი მტკიცებით, შავთელური ლექსი და ჩახრუხაული წარმოადგენენ ფისტიაურის (ბისტიაურის) შემდგომ განვითარებულ თუ გართულებულ სახეს. პაველ ინგოროყვა

⁷¹ კ. ბერაძე, ძველი ბერძნული და ქართული ლექსთწყობის საკითხები, თბ., 1969, თავი III, უძველესი ქართული ლექსი.

⁷² „რუსთაველის კრებული“, 1938, გვ. 75.

⁷³ იქვე, გვ. 76.

ჯანიხილავს სამივე ამ საზომს და ასკვნის: „სახელი ბისტიკა ქართულ ონომასტიკონში არ გვხვდება. საფიქრებელია, რომ ბისტიკა არის არა ჩვეულებრივი საკუთარი სახელი, არამედ შერქმეული სახელია. „ბისტი“ — როგორც ცნობილია — თვალის ბლანდს ეწოდება, რაც სიბრმის დროს თვალის გუგას გადაეკვრის ხოლმე. ბისტიკა უნდა ნიშნავდეს იმასვე, რასაც ბისტი-ანი, თვალ-ბისტიანი, ბრმა. ამის მიხედვით ბისტიკა დარქმევია ამ პოეტს ალბათ იმის გამო, რომ იგი ბრმა იყო...ბისტიკა, ეს ბრმა რაფსოდის ძველი ქართული პოეზიისა, უნებლიეთ გვაგონებს პოეზიის პატრიარქის ბრმა რაფსოდის პომპროსის სახეს“⁷⁴. ჩვენ სპეციალურ ნაშრომში შევეცადეთ დაგვესაბუთებინა, რომ ფისტიკაური ხალხური წარმოშობის მეტრია და იგი ისევე არქაულია, როგორც შაირის საზომი. მხოლოდ, ამჟამად დროს, მხედველობაში ვიღებდით, რომ ხალხური ფისტიკაური განსხვავდება ლიტერატურულისგან, როგორც, მაგალითად, ხალხური შაირი — რუსთველურისგან. ლიტერატურული ფისტიკაური, როგორც ცნობილია, შედგება ოთხი 20 მარცვლიანი ტაქტისგან, რომლებსაც გარეგანი საერთო რითმა ახასიათებთ, ხოლო ხალხურში ფისტიკაურის მეტრად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ხუთ და ათმარცვლიანი, როგორც რითმიანი, ისევე ურითმო საზომები“⁷⁵.

აქაკი შანიძეს სპეციალური კვლევა ხალხური ლექსთწყობის სფეროში არ უწარმოებია, მაგრამ მისი ცალკეული დაკვირვებანი ხალხურ ლექსზე ქართული ლექსთმცოდნეობის მნიშვნელოვან მონაპოვრად უნდა ჩაითვალოს. ასე, მაგალითად, ა. შანიძემ, პირველმა ქართველ მეკვლევართაგან, ყურადღება მიაქცია ხევსურული „მთიბლურების“ თავისებურ მეტრს და მოკლედ, მაგრამ ამომწურავად დაახასიათა მისი ძირითადი ბუნება. „ერთია ძალიან საყურადღებო მთიბლურ ლექსებში, — წერდა მეკვლევარი, — ეს გახლავთ მათი ფორმა, რომელიც სრულ კონტრასტს წარმოადგენს დანარჩენ სიმღერა-ლექსებისა. აქ არ არის რითმა; რომელიც აუცილებელი ნიშანია ქართული ხალხური ლექსისა საზოგადოდ. არც თუ მარცვალთა რაოდენობით უდგება ამ ციკლის ლექსები სხვა ლექსებს. თუ არ მივიღებთ მხედველობაში შიგადაშიგ მღერის დროს ჩართულ მარცვლებს, არც გვრინში დასაყოლებელ ბოლო ხმოვნებს

⁷⁴ იქვე, გვ. 78-79.

⁷⁵ ჯ. ბ ა რ დ ა ვ ე ლ ი ძ ე , ქართული ხალხური ლექსის საზომები (შაირი და ფისტიკური), „ქართული ფოლკლორი“ I—II, 1964.

(უმთავრესად ონს), გამოდის, რომ საზოგადოდ მთიბლური ლექსის მუხლი (თუ მუხლის ნახევარი) ცხრამარცვლოვანია და არა ათი, როგორც შეიძლება ზოგმა მათგანმა გეაფიქრებინოს⁷⁶. მკვლევარი ამგვარი ტიპის ლექსებს ფშაურსა და გუდამაყულშიც შენიშნავს და ასკენის: „ასეთ სიმღერებში უნდა გვექონდეს ერთ-ერთი ნიმუში უძველესი ქართული ლექსისა, რაიცა ფრიალ და ფრიალ მნიშვნელოვანია ქართული მეტრიკის ისტორიისათვის“⁷⁷.

აკაკი შანიძის ამ დაკვირვებებმა ბიძგი მისცა ბევრი საყურადღებო საკითხის აღძვრას ქართულ ხალხურ ლექსთმცოდნეობაში.

ქართული ხალხური ლექსთწყობის საკითხებზე საინტერესო მოსაზრებანი აქვს გამოთქმული მიხეილ ჩიქოვანს. განსაკუთრებით საყურადღებოა მკვლევრის დაკვირვებანი ქართული ხალხური პოეზიის წარმოშობაზე, მთქმელ-შემსრულებლებზე და ცალკეული საწესჩვეულებო ლექს-სიმღერების შესრულების წესებზე⁷⁸. გარდა ამისა, მ. ჩიქოვანმა, ხალხური ლექსთმცოდნეობის სფეროში პირველმა შემოიტანა ფშავ-ხევსურული „სადიდებლები“. მისი დაკვირვებით, „ამგვარი ლექსი (იგულისხმება სადიდებელთა ტექსტები — ჯ. ბ.) თავისებურია და პოეტური სიტყვის განვითარების ძალიან ადრინდელ საფეხურს განასახიერებს. ქართული ისტორიული პოეტიკა სადიდებლების განხილვას გვერდს ვერ აუქცევს“⁷⁹.

ქართული ხალხური ლექსთწყობის, კერძოდ, ლირიკული ლექსის საზომს, რითმას, სტროფიკას და რიტმულ თავისებურებებს მიუძღვნა სპეციალური გამოკვლევა ელენე ვირსალაძემ⁸⁰. ავტორი საფუძვლიანად განიხილავს ქართულ ხალხურ ლირიკაში გავრცელებულ ყველა სალექსო საზომს, აღნიშნავს მათ თავისებურებებს და მრავალფეროვნებას; საყურადღებო მოსაზრებებს გამოთქვამს ლირიკული ლექსის რითმაზე, მოჰყავს ხალხური რითმის ტიპური ნიმუშები, სწორად განსაზღვრავს ქართული ხალხური რითმის ბუნებას. მკვლევრის დაკვირვებით, „ხალხური ლირიკული ლექსი მდიდარია არა მარტო ზუსტი რითმით, არამედ ე. წ. ღრმა რითმით,

⁷⁶ ქართული ხალხური პოეზია, 1, ხევსურული, 1931, გვ. 021.

⁷⁷ იქვე, გვ. 022.

⁷⁸ იხ. ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, 1, 1960; თავი პირველი, ხალხური პოეტური შემოქმედება, გვ. 39-73.

⁷⁹ ქართული ხალხური პოეზია, 1, თბ., 1972, გვ. 362.

⁸⁰ ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, II, 1968, გვ. 306-332.

მდიდარი რითმებით, ასონანსებითა და კონსონანსებით, რომელთაც სრულიად შეგნებული მხატვრული ხერხის ფუნქცია აქვთ⁸¹.

გასაზიარებელია ე. ვირსალაძის მოსაზრება ხალხური ლექსის სტროფიკაზე. „ის გარემოება, რომ ხალხურ ლექსში ჩვენ არ ვხვდებით სტროფიკის რთულ ფორმებს, დამახასიათებელს ინდივიდუალური პოეზიისათვის, აიხსნება არა ხალხური ლექსის პრიმიტიულობითა და ემბრიონალობით, არამედ ხალხური შემოქმედების სპეციფიკით“⁸². ასევე საყურადღებოა ე. ვირსალაძის ნაშრომის ის ნაწილი, სადაც მკვლევარი განიხილავს ლირიკული ლექსის რიტმულ-ინტონაციურ თავისებურებებს.

ქართული ხალხური ლექსთწყობის მთელ რიგ ძირითად, საკითხებზე ჩვენც მოგვიხდა გარკვეული სამუშაო ჩაგვეტარებინა. ასე მაგალითად, 1959 წელს გამოვაქვეყნეთ ნაშრომი — „ქართული ხალხური ლექსის აქცენტური თავისებურებანი“⁸³, 1960 წელს გამოიცა ჩვენი წიგნი „ქართული ხალხური ლექსთწყობის საკითხები (რეფრენი, რითმა, სტროფი)“, 1964 წელს — „ქართული ხალხური ლექსის საზომები (შაირი და ფისტიკაური)“⁸⁴, „შესრულების როლი ხალხური ლექსის ჩამოყალიბებაში“⁸⁵; ლექსთწყობის საკითხებს ვეხებით აგრეთვე „ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედების მესამე ტომში მოთავსებულ ორ ნარკვევში — „თანამედროვე ლირიკური პოეზია“ და „შაირები“⁸⁶ და სხვ. ქართული ხალხური ლექსწყობის ამა თუ იმ საკითხს სხვა მკვლევრებიც შეხებიან, მაგრამ ყველას დასახელება და, მითუმეტეს, მათი მოსაზრებების განხილვა, ნარკვევის განსაზღვრული მოცულობის გამო, ამჟამად არ შეგვიძლია.

მართალია, ზოგადად, მაგრამ ჩვენ ძირითადად მაინც განვიხილეთ ის საყურადღებო მოსაზრებანი, რაც ქართული ლექსთმცოდნეობის არსებობის მანძილზე გამოთქმულა ხალხურ ლექსთწყობასთან დაკავშირებით. დასკვნა ასეთია: მიუხედავად იმისა, რომ ქარ-

⁸¹ ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, II, 1968., გვ. 316.

⁸² იქვე, გვ. 327.

⁸³ „ლიტერატურული ძიებანი“, 1959, ტ. XI.

⁸⁴ ქართული ფოლკლორი, I-III, 1964.

⁸⁵ იქვე, გვ. 76-83.

⁸⁶ ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, III, 1973, თავი მეექვსე, თავი მეცხრე.

თული ხალხური ლექსთწყობის ცალკეული საკითხები საფუძვლიანად არის გაშუქებული, ხალხური ლექსთწყობა ჯერ კიდევ არ ქცეულა სისტემატური მეცნიერული კვლევის ობიექტად. ლექსთმცოდნეობის თანამედროვე დონე მოითხოვს ფართო შედარებით კვლევას, რის გარეშეც მოცემული ხალხის ლექსთწყობის ისტორია ყოველთვის ბურუსით იქნება მოცული. მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხალხური პოეზია ასეთი კვლევისთვის მეტად მდიდარ და ძვირფას მასალას იძლევა.

ქართვალური ლექსთწყობის შედარებითი შესწავლისათვის

ლექსთწყობის დარგში შედარებით-ისტორიულ კვლევა-ძიებას დიდი ხნის ისტორია არ გააჩნია. მართალია, მე-19 საუკუნის ისეთი გამოჩენილი მკვლევრები, როგორც იყვნენ გ. შულცი, ა. ვესელოვსკი, კ. ბიუხერი და სხვები, თავიანთ ნაშრომებში ფართოდ იყენებდნენ სხვადასხვა ხალხთა პოეტურ შემოქმედებას, სწავლობდნენ ლექს-სიმღერებისა და ცეკვების რიტმიკას, ხელოვნების სხვა უძველესი დარგების სტრუქტურასა და მათ ევოლუციას, მაგრამ საკუთრივ ლექსთწყობის შედარებითი კვლევა-ძიება მათ ინტერესებში არ შედიოდა, თუმცა ამ მკვლევართა ნაშრომებში ჩვენ ვხვდებით არა მარტო მდიდარ ფაქტოლოგიურ მასალას, არამედ მთელ რიგ საყურადღებო დაკვირვებებს, რომლებიც შესანიშნავ საფუძველს ქმნიან ამგვარი კვლევისათვის.

ლექსთწყობის შედარებით შესწავლას სისტემატიური ხასიათი მიეცა მას შემდეგ, როცა ა. მეილემ „პირველმა გამოიყენა შედარებითი მეთოდი ინდოევროპული მეტრიკისათვის და დაადგინა ისტორიული ურთიერთობა ბერძნულ და ვედურ სანსკრიტულ ლექსთწყობათა შორის, მათი წარმოშობა საერთო ინდო-ევროპული ტიპიდან“¹. შემდგომში რ. იაკობსონმა და უფრო მოგვიანებით კალვერტ ვატკინსმა დაადგინეს საერთო ინდოევროპული ტიპის სლავური და კელტური შესატყვისები — როგორც ლინგვისტურ ფენოშენებში, ასევე პოეტურ ფორმაში². ამ მიმართულებით კვლევა დღემდე გრძელდება მეტ-ნაკლები წარმატებით.

¹ მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში, გიორგი წერეთლის რედაქციითა და გამოკვლევით, თბ., „მეცნიერება“, 1973, გვ. 52.

² იქვე.

შედარებით-ისტორიულ ლექსთწყობაში, პირობითად, შეიძლება ლაპარაკი ორ ძირითად მიმართულებაზე, რომლებიც ერთმანეთისაგან განირჩევიან როგორც მიზანდასახულობით, ასევე კვლევის მეთოდით. ერთი, ესაა ლინგვისტური, რომელიც ენათმეცნიერული ინტერესების შესაბამისად აწარმოებს ლექსის სტრუქტურის შედარებით-ტიპოლოგიურ შესწავლას (ამ მიმდინარეობის ყველაზე ტიპიურ წარმომადგენლად და მეთაურადაც, შესაძლოა, მივიჩნიოთ ცნობილი ამერიკელი ლინგვისტი რ. იაკობსონი), და მეორე, მიმდინარეობა, რომელსაც ლექსთწყობის შედარებით-ისტორიული კვლევა აინტერესებს საკუთრივ ლექსის ისტორიის, მისი გენეზისისა და ევოლუციის შესასწავლად. ეს დაყოფა პირობითია, რადგან ლექსთწყობის დარგში მომუშავე მთელ რიგ ლინგვისტებს, როგორებიც იყვნენ, მაგალითად, ფ. კორში და ვ. ჟირმუნსკი, მოეპოვებათ „წმინდა“ ლექსთმცოდნეობითი ხასიათის ნაშრომები, რომლებმაც თვალსაჩინო როლი ითამაშეს შედარებითი ლექსთწყობის შესწავლის საქმეში. მაგრამ ასეთი ნაშრომები ჩვენშიც და საზღვარგარეთაც ძალზე ცოტაა და, თუ პრინციპულად შევხედავთ საკითხს, შეიძლება ითქვას, რომ ლექსთწყობის შედარებით-ისტორიული კვლევა დღემდე ვერ ამაღლდა ლექსთმცოდნეობის თანამედროვე მოთხოვნათა დონემდე. ეს ჩამორჩენა ბევრი მიზეზითაა განპირობებული, მაგრამ მთავარი, ჩვენი აზრით, ისაა, რომ ნაკლებადაა შესწავლილი ცალკეული ხალხური ლექსთწყობის საკითხები და, რაც ყველაზე მეტად დამაფუძკრებელია, თვით ფოლკლორისტები, თითქოს, ერთგვარი გულგრილობით ეკიდებიან ამ პრობლემაზე მუშაობას. სხვადასხვა ხალხთა წერილობით ძეგლებში შემორჩენილი მეტრული სტრუქტურებისა და ლექსთწყობის ტიპური ფორმების დაძვბნა საჭირო საქმეა, მაგრამ ლექსის გენეზისისა და ევოლუციის შესახებ სწორი წარმოდგენა ვერ შეგვექმნება, თუ მხოლოდ ლინგვისტური ანალიზით დავკმაყოფილდებით და არ გავიცნობთ ფოლკლორულ გარემოს. ამ უკანასკნელს კი, როგორც წესი, ლექსის მკვლევრები უარყოფენ.

ხალხური ლექსის შედარებით-ისტორიული შესწავლისას ფოლკლორული გარემოს გათვალისწინება არამც თუ უარსაყოფი, არამედ აუცილებელი პირობაა. შეუძლებელია ხალხური ლექსის სტრუქტურის, მისი ბუნების შესახებ სწორი წარმოდგენა შეგვექმნას, თუ არ ვიცით ლექსის ფუნქცია, თუ არ ვიცნობთ იმ გარემოს, რომელშიც ეს ნაწარმოები სრულდება. ფოლკლორისტიკისათვის კარ-

გად არის ცნობილი, თუ რა გავლენას ახდენს ლექსის წყობაზე შესრულების წესი — იქნება ეს სხვადასხვა ხასიათის საწესჩევულებო ცერემონიალები, შრომის პროცესები, თუ უბრალოდ, ლექსის სიმღერით ან დეკლამაციით შესრულება. მთელი რიგი თავისებურებანი, რაც ხალხურ ლექსს ახასიათებს, სწორედ ამითაა განპირობებული და ყოველივე ამის გათვალისწინება აუცილებელი და სავალდებულოა მკვლევრისათვის.

თუ რა დადებითი შედეგები შეიძლება მოჰყვეს ხალხური ლექსის შესწავლისას ფოლკლორული გარემოს საფუძვლიან ცოდნას, ამას ნათლად ადასტურებს, მაგალითად, თურქულენოვანი ლექსთწყობისადმი მიძღვნილი ნაშრომები ისეთი მკვლევრებისა, როგორნიც არიან: ვ. რადლოვი, ბ. ფაბო, ვ. გორდლეესკი, ტ. კოვალსკი, ვ. ჟირმუნსკი, ზ. ახმეტოვი, ი. სტებლევა და სხვ. ამ ავტორთა გამოკვლევებში თურქულენოვანი ხალხური ლექსის ევოლუცია, ლექსთწყობის ცალკეული ფორმები განხილულია თურქულენოვანი ხალხების ფოლკლორული გარემოს გათვალისწინებით, რამაც მკვლევრებს საშუალება მისცა დაედგინათ არა მხოლოდ თურქულენოვანი ლექსთწყობის მთელი რიგი პრობლემატური საკითხები, არამედ წამოეყენებინათ მრავალი მოსაზრება, რომელთაც დიდი ზოგადთეორიული ღირებულება გააჩნიათ.

ხალხური ლექსთწყობის შედარებითი კვლევა ორ ძირითად სფეროს მოიცავს: ერთი — მოცემული ენის ფარგლებში ხალხური ლექსთწყობის შედარებითი შესწავლა, მეორე — ანალოგიური კვლევა-ძიების ჩატარება ფართო ისტორიულ-გეოგრაფიული მასშტაბით. პირველი ძირითად მიზნად ისახავს ენის დიალექტებზე ჩამოყალიბებული ხალხური ლექსების თავისებურებათა დადგენას, მეორე კი ცდილობს გაარკვეოს სხვადასხვა ენაზე არსებული იდენტური ან მსგავსი სალექსო ფორმების წარმოქმნის მიზეზები. ხალხური ლექსის გენეზისისა და ევოლუციის საკითხების შესწავლა შეუძლებელი იქნება, თუ ორივე ამ სფეროში ინტენსიური კვლევა-ძიება არ ჩატარდება. სამწუხაროდ, ამ მიმართულებით ჩვენში ჯერ კიდევ ძალზედ ცოტაა გაკეთებული. ვფიქრობთ, ქართული შედარებითი ლექსმცოდნეობის დღევანდელი დონე, ძირითადად, სწორად აქვს შეფასებული აკად. გ. წერეთელს: „... ქართველური შედარებითი ლექსთწყობის შესწავლის დარგში თითქმის არაფერი გაკეთებულა... ქართველურ ენათაგან ამჟამად მხოლოდ ქართული

ლექსის სტრუქტურაა ასე თუ ისე შესწავლილი. მეგრულ-ლაზური და სვანური ლექსის სტრუქტურის შესწავლისათვის ჯერჯერობით ძალიან ცოტაა გაკეთებული, ხოლო ქართულ-მეგრულ-ლაზურ-სვანურ შედარებით-ისტორიული მეტრიკის დარგში თითქმის არაფერი მოგვეპოვება. ასევე მნიშვნელოვანია, — განაგრძოს მკვლევარი, — ლექსის სტრუქტურის შედარებით-ტიპოლოგიური შესწავლა, სხვა ლექსთა სისტემებთან კონტაქტების შედეგების, აგრეთვე გავლენებით თუ სხვა ფაქტორებით გამოწვეული ინოვაციების გამოვლენა, რაც შედარებით-ისტორიული კვლევა-ძიების წინაპირობაა, რათა საერთო ქართველური მეტრიკული სტრუქტურის პირვანდელი სახე იქნეს აღდგენილი პირველი მიახლოებით მაინც³.

გ. წერეთლის ეს შეფასება, როგორც ზევითაც ვთქვით, ძირითადად სწორია, მაგრამ მთლიანად სამართლიანი არ ვიქნებით, თუ ვიტყვით, რომ შედარებითი ლექსთწყობის დარგში ჩვენთან არაფერი გაკეთებულა.

ქართული ლექსთწყობის შედარებით შესწავლას საფუძველი ჯერ კიდევ აკადემიკოსმა ნიკო მარმა ჩაუყარა. მისი ნაშრომი «Технические основы кавказской поэзии...» რომელიც მიზნად ისახავდა მოესინჯა რუსთველის „ვეფხისტყაოსნის“ სალექსო მეტრის გენეზისი, ისტორიულ-შედარებითი კვლევის ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს. ნ. მარის მტკიცებით, „ვეფხისტყაოსნის“ სალექსო საზომი ქართულ ხალხურ ლექსთწყობას ემყარება, თუმცა ამ საზომის ტექნიკური საფუძვლები შეიძლება ვიპოვოთ სხვა ხალხთა ლექსთწყობაშიც. მკვლევარი აღნიშნავდა, რომ ქართულმა სინამდვილემ შედარებით უკეთ შემოინახა ეს არქაული სალექსო ფორმა, რომელშიც დაცულია სხვადასხვა ხალხების ლექსთწყობათა საფუძვლები. ამ თვალსაზრისით უდარებდა რა ერთმანეთს ქართულ, სომხურ, თურქულ, ბერძნულ და მცირე აზიის უძველეს ხალხთა სალექსო ფორმებს, მარი წერდა: „აქედან ბუნებრივად იზადება აზრი კავკასიური პოეზიის მნიშვნელობაზე მსოფლიო, კერძოდ, ბერძნული პოეზიის გენეზისის ზოგიერთი მოვლენის ასახსნელად, როცა იგი, კავკასიური პოეზია, საფუძვლიან-

³ მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში, გიორგი წერეთლის რედაქციითა და გამოკვლევით, თბ., „მეცნიერება“, 1973, გვ. 53.

ნად იქნება შესწავლილი და გამოვლენილი იქნება ცოცხალი მასალა თეორიული მოსაზრებების დასასაბუთებლად⁴.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ მიმართულებით დიდი მასშტაბის სამუშაოები არ ჩატარებულა, ქართულ ლექსთმცოდნეობაში მაინც შეიმჩნევა ერთგვარი წარმატებითი ცდები. პირველ რიგში, ეს შეიძლება ითქვას ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრისა და ქართული ხალხური დაქტილური და ქორე-დაქტილური საზომების ურთიერთობაზე. ამ პრობლემაზე წლების განმავლობაში მუშაობდა თბილისის უნივერსიტეტის პროფესორი პ. ბერაძე, რომლის წიგნიც სათაურით „ძველი ბერძნული და ქართული ლექსთწყობის საკითხები“ ~~და~~ გამოქვეყნდა ავტორის სიკვდილის შემდეგ, 1969 წელს.

პ. ბერაძე იზიარებდა მთელ რიგ ევროპელ მეცნიერთა შეხედულებას ჰომეროსის ეპოსში გამოყენებული დაქტილური ჰეგზამეტრის არაბერძნული და არაინდოევროპული წარმოშობის შესახებ. აქედან გამომდინარე, მეცნიერი თვლიდა, რომ ჰეგზამეტრის ძირები არაბერძნულ, კერძოდ, ქართულ სამყაროშია საძიებელი. პ. ბერაძემ პირველმა სცადა კომპლექსურად შეესწავლა უძველესი ქართველი მთიელი ტომების—სვანებისა და ხევსურების—ხალხური ლექსი სიმღერასა და ცეკვასთან ერთად და წამოაყენა დებულება, რომ ქართული ხალხური სიმღერის, ცეკვისა და ლექსთწყობის განმსაზღვრელი ბუნება დაქტილურია. უფრო მეტი, პ. ბერაძემ უძველესი ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლების მიხედვით, რომლებზედაც საცეკვაო ილეთებია განსახიერებული, სცადა დაესაბუთებინა, რომ „დაქტილური ბუნება ქართული ცეკვისა, განსახიერებული ერთი გრძელი ნაბიჯისა და ორი მოკლე ნაბიჯის საშუალებით, იმთავითვე ყოფილა დამახასიათებელი ქართული ქორეოგრაფიისათვის და მას სამი ათას წელზე უფრო ხანგრძლივი ტრადიცია ჰქონია“⁵. დებულება, რომ დაქტილური ზომა უფრო ბუნებრივი ჩანს ქართული ენობრივი, მუსიკალური და პოეტური სამყაროსათვის, ვიდრე ბერძნულისათვის, ცხადია, ჯერ კიდევ არ იძლევა იმის საფუძველს, რომ ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრი მაინცდამაინც ქართული ლექსთწყობიდან წარმოშო-

⁴ «Н. Я. Марр, Технические основы кавказской поэзии». „ლიტერატურული ძიებანი“, თბ., საქ. მეცნ. აკად. გამოც., 1944, ტ. III. გვ. 338.

⁵ პ. ბერაძე, ძველი ქართული ლექსთწყობის საკითხები, თბილისი, უნივერსიტეტის გამომც., 1969, გვ. 119.

ბილად მივიჩნიოთ. მაგრამ, მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, პ. ბერაძის ძიებანი ქართულ-ბერძნული პოეტური ურთიერთობის სფეროში საკვებით მიზანშეწონილია. ამასთან დაკავშირებით, საყურადღებოა წიგნის რედაქტორის რისმაგ გორდეზიანის შეხედულება პ. ბერაძის ძირითად დებულებებზე: „მიუხედავად იმისა, რომ პ. ბერაძის ნაშრომი დაწერილია წლების წინ და უკანასკნელ ხანებში ავტორს ამ საკითხებზე სპეციალურად არ უმუშავია, შეიძლება ითქვას, რომ არც ერთი თანამედროვე აღმოჩენა და უახლესი სამეცნიერო გამოკვლევა არ იძლევა საფუძველს პ. ბერაძის ნაშრომში წარმოდგენილი ძირითადი პრინციპული მოსაზრებების მოხსნისათვის“⁶. ეს შეფასება მით უფრო საგულისხმოა, რომ რისმაგ გორდეზიანი თვითონაც ნაყოფიერად მუშაობს წინაბერძნული და კავკასიური კულტურის საკითხებზე და იცნობს იმ სამყაროს, რომელსაც პ. ბერაძე იკვლევდა.

ბუნებრივია, პ. ბერაძის ნაშრომებში აღძრული ზოგიერთი საკითხი შეიძლება დავას იწვევდეს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მათი მნიშვნელობა თვალსაჩინოა. ნ. მარის შემდეგ პ. ბერაძემ პირველმა სცადა უძველესი ქართული ლექსისათვის მოეძებნა პარალელები სხვა ხალხთა პოეზიაში და გაეანალიზებინა ისინი. საგულისხმოა, რომ პ. ბერაძე შედარებით-ისტორიულ კვლევას ლექსთწყობის დარგში ორგანულად უკავშირებდა ენის, მუსიკის, ქორეოგრაფიისა და ეთნოგრაფიის საკითხთა კომპლექსურ შესწავლას. პრობლემის ამგვარი გაშუქება, მიუხედავად ზოგიერთი დებულების ჰიპოთეტურობისა, ავტორის კვლევის მეთოდის უდავო ღირსებაზე მეტყველებს.

ქართული ლექსის შედარებით-ისტორიულ შესწავლაში გარკვეული წვლილი შეაქვთ აგრეთვე იმ დაკვირვებებს, რაც ჩვენს მკვლევრებს უწარმოებიათ ქართულ რეფრენებზე და ზოგიერთ სიმღერაზე. მხედველობაში მაქვს, განსაკუთრებით, დ. არაყიშვილის, შ. ასლანიშვილის, გ. მელიქიშვილის და სხვათა ძიებანი უძველესი სასიმღერო რეფრენების წარმოშობაზე, ზოგიერთი რეფრენის ახსნა ურარტუს ხალხების ენით და სხვა.

ასევე საყურადღებოა ქართულ-ქანურ ფოლკლორში ფართოდ გავრცელებული შრომის სიმღერის „ელესას“ პარალელების ძიება სხვა ხალხთა ზეპირსიტყვიერებაში. ამ სიმღერის შესახებ საკმაოდ

⁶ პ. ბერაძე, ძველი ბერძნული და ქართული ლექსთწყობის საკითხები. თბილისი, უნივერსიტეტის გამომც., 1969, გვ. 22.

სამეცნიერო ლიტერატურაა დაგროვილი. იგი განხილული აქვს კ. ბიუხერს თავის ცნობილ ნაშრომში „Arbeit und Rhythmus“ მაგრამ ყველაზე მეტად ამ სიმღერაზე ქართველი მკვლევრები ამახვილებენ ყურადღებას.

როგორც ცნობილია, ეს სიმღერა გუნდურია და ტვირთის აწევა-გადატანის დროს სრულდება. გვხვდება როგორც მხოლოდ მუსიკალური ფრაზების (რეფრენების) სახით, ასევე სიტყვიერ ტექსტთან ერთადაც. რეფრენის, „ელესას“, ეტიმოლოგია ახსნილი არ არის. ამ სიმღერის ზოგიერთ ვარიანტში გვხვდება მეორე რეფრენი — „კირიო“, რომელსაც ქართველი მკვლევრები ბერძნულ სიტყვას — *kyrios* (ღმერთი) უკავშირებენ. ამიტომ ზოგ მკვლევარს ეს სიმღერა ბერძნული წარმოშობისად მიაჩნია⁷. მკვლევართა დიდი ნაწილი კი (კ. ბიუხერი, ა. წულაძე, ი. შილაკაძე, ზ. თანდილაძე და სხვ.) მას ქართული წარმოშობისად თვლის. საყურადღებოა, რომ მ. ჩიქოვანმა „ელესას“ პარალელები მოუძებნა ბერძნულ, თურქულ, რუმინულ და მოლდავეურ ფოლკლორში. მმ. ჩიქოვანის მტკიცებით, „ელესა“ მეზღვაურთა შრომის სიმღერაა და იგი ფართოდ იყო გავრცელებული შავი ზღვის სანაპიროებზე მცხოვრებ ხალხებში⁸. „ელესას“ რიტმული წყობა სხვადასხვანაირია. ქართული სინამდვილიდან მხოლოდ აჭარულ ფოლკლორშია დაცული შედარებით მყარი ფორმა, რომელიც ასე გამოიყურება.

ელესო და ორი ელესო (9)

ო და ელესო და ჰე, (8)

ელესო და ორი ელესო, (9)

ო და ელესო და ჰე (8)

ასეთი ნიმუშების უფრო მეტად გამოვლენა და მათი შეპირისპირება სხვა ხალხთა ფოლკლორის ანალოგიურ ნიმუშებთან არა მხოლოდ ლექსთწყობის ისტორიის თვალსაზრისითაა საინტერესო.

ქართველი ხალხი ადრიდანვე იყო დაკავშირებული სპარსულ-თურქულ სამყაროსთან. ამ ურთიერთობას არ შეიძლება კვალი არ დაემჩნია ხალხურ შემოქმედებაზე. თუ რამდენად პერსპექტიულია

⁷ Д. Ч х е и д з е, Трудовые песни в аджарском фольклоре. Автореферат на соискание уч. ст. канд. фил. наук. Тб., «Мецნიერება», 1968, стр. 19.

⁸ მ. ჩ ი ქ ვ ა ნ ი, მეზღვაურების სიმღერა, გაზ., „საბჭოთა აჭარა“, ბათუმი, №251. 1968; ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, თბილისი, უნივერსიტეტის გამომც., 1, 1975, გვ. 452-477.

ამ მიმართულებით კვლევა, კარგად ჩანს იმ მცირერიცხოვანი ნაშრომებიდანაც, რომლებიც ქართულ-სპარსულ-თურქულ ლექსთწყობათა ურთიერთობას ეხება. შეგვიძლია დავასახელოთ, მაგალითად, დავით კობიძისა და გიორგი შაყულაშვილის ძიებანი ქართულ-სპარსულ-თურქული ურთიერთობის სფეროში.

ყურადღებას იქცევს დ. კობიძის მიერ ჩატარებული ანალიზი სპარსული დუბეითისა და ქართული ხალხური ოთხსტრიქონიანი შაირისა (რითმათა განლაგება ა ა ბ ა). მკვლევარი საფუძვლიანად უდარებს ამ სალექსო ფორმებს ერთმანეთს, აღნიშნავს მსგავსებებს და ასკვნის: „ასეთი სახის ლექსთწყობა ქართულ ხალხურ პოეზიაში ძველი დროიდანაა ფეხმოკიდებული. ის ეროვნულ ნიშანდობიანად აღმოცენებული და შემოსულად არ ჩაითვლება“⁹.

ის სალექსო ფორმები, რომელთა პარალელებს, მართალია, არა სისტემატურად, მაგრამ მაინც ეძებდნენ ჩვენი მკვლევარები სხვა ხალხთა ფოლკლორში, უძველეს სახეობებს წარმოადგენენ და ეროვნულ საზომებად არიან მიჩნეული. ამათ გვერდით ქართულში გვხვდება ლექსთწყობის ისეთი სახეობანიც, რომლებიც ვერ ეგუებიან ქართულ ბუნებრივ პროსოდიას და ერთგვარად განცალკევებით დგანან. ასეთია, მაგალითად, 11-მარცვლიანი საზომი, რომელიც საერთოდ თურქულ ლექსთწყობაშია დამკვიდრებული¹⁰ და თურქულ-ქართული კულტურული ურთიერთობის შედეგად ქართული მოსახლეობის გარკვეულ ნაწილშიც გავრცელდა. სქემა:

— — — — — / — — — — —

11 მარცვლიანი საზომი, ძირითადად, გავრცელებულია საქართველოს სამხრეთში, რომელიც წარსულში დიდი ხნის განმავლობაში თურქეთის გავლენის ქვეშ იყო მოქცეული. იქაური მომღერლები, მშობლიურ ქართულთან ერთად, თურქულსაც ფლობდნენ და ორივე ენაზე ასრულებდნენ სიმღერებს. მათ რეპერტუარში თანდათან დამკვიდრდა თურქული წყობის ლექსები და სიმღერები, რომელთა კვალი დღესაც შესამჩნევია. ამასთან, აღსანიშნავია, რომ თურქულ ლექსთწყობას ადგილობრივ, ქართულ ლექსთწყობაზე გავლენა არ მოუხდენია. ისინი პარალელურად თანაარსებობდნენ.

⁹ დ. კობიძე, ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანთ, თბილისი, უნივერსიტეტის გამომცემლობა., 1969, გვ. 252.

¹⁰ М. К. Хамраев, Основы тюркского стихосложения, Алма-Ата, 1963, стр. 108-112.

ნენ¹¹. მიუხედავად ამისა, 11-მარცვლიანი საზომი, როგორც თურქულ-ქართული კულტურული ურთიერთობის შედეგად შემოსული სალექსო ფორმა, საინტერესო მოვლენაა და მას ჩვენი მკვლევრები ამ ბოლო დროს ყურადღებით ეკიდებიან.

ფაქტიურად, ამით ამოიწურება ქართული ხალხური შედარებითი ლექსთწყობის დარგში აქამდე ჩატარებული ის მუშაობა, რომელიც სხვა ხალხთა ლექსთწყობაში ქართულის მსგავსი სალექსო ფორმების ძიებას ისახავდა მიზნად. გაკეთებული, როგორც ვხედავთ, ძალზე ცოტაა. ქართველ ხალხს, როგორც ერთ-ერთ უძველეს ხალხს, ფართო ისტორიულ-კულტურული კონტაქტები ჰქონდა მსოფლიოს მრავალ ქვეყანასთან. ბუნებრივია, ეს კონტაქტები ლექსთწყობის სფეროშიც იჩენდა თავს.

აქამდე ჩატარებული მუშაობის ანალიზი გვარწმუნებს, რომ ამ მიმართულებით კვლევას, ჭერჭერობით, მაინცდამაინც მყარი ნიადაგი არ გააჩნია. პირველ რიგში, აუცილებელია ცალკეულ ხალხურ ლექსთწყობათა საფუძვლიანი შედარებითი შესწავლა ერთი ქვეყნის ფარგლებში, რაც საშუალებას მოგვცემს მაქსიმალურად გამოვავლინოთ ხალხური ლექსის თავისებურებანი, უფრო თამამად და საქმის ცოდნით ჩავატაროთ ფართო ისტორიულ-შედარებითი ხასიათის ძიებანი. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ლექსის მკვლევრებს დღემდე არ მოეპოვებათ ხალხური ლექსთწყობის სახეობათა ელემენტარული საძიებლები, რომლის მიხედვით შეგვექალოს ვიმსჯელოთ, თუ რა სახის სალექსო ფორმებია გავრცელებული ამა თუ იმ ხალხში. ამის გარეშე კი გვეგმაზომიერი შედარებითი კვლევა-ძიება ვერ განხორციელდება. ასეთი საძიებლების შედგენის საკითხი ჩვენ დავაყენეთ იუგოსლავიაში ბალკანეთის ქვეყნების ხალხთა IV საერთაშორისო სიმპოზიუმზე და მას მოწონებით შეხვდნენ. საქმე ისაა, რომ პრაქტიკულად განხორციელდეს ეს სურვილი. ახლა კი შევჩერდეთ უშუალოდ ქართველურ ხალხურ ლექსთწყობასთან დაკავშირებულ საკითხებზე.

ქართული ხალხური ლექსი რთული პოეტური ფენომენია. იგი არ აღმოცენებულა ერთ რომელიმე დიალექტზე. მის ფორმირებაში თანაბარი წვლილი აქვს შეტანილი უკლებლივ ყველა კუთხეს და ის თავისებურებანი, რაც ამ კუთხეთა დიალექტსა და კილო-

¹¹ გ. შ ა ყ უ ლ ა შ ვ ი ლ ი . საიათნოვას აზერბაიჯანული ლექსები თეიმურაზისეული დავთრის მიხედვით, თბილისი, „მეცნიერება“ 1970.

კავს, სიმღერასა თუ ცეკვას, წეს-ჩვეულებებსა და ყოფას ახასიათებს, გარკვეულად არეკლილია ხალხურ ლექსებში.

თუ ჩვენ დღეს ვლაპარაკობთ ხევსურულ, რაჭულ, გურულ, იმერულ, ქართლ-კახურ, ფშაურ, მეგრულ, მთიულურ, თუშურ, სვანურ ლექსებზე — ცხადია, ამით ხაზს ვუსვამთ, რომ თითოეული ამ კუთხის ლექსს გააჩნია რაღაც თავისებური, სხვებისაგან განსხვავებული. ამ თავისებურებათა გამოვლენა და შეპირისპირება ნათელს მოჰფენს საზოგადოდ ქართული ხალხური ლექსის განვითარების რთულ პროცესს, წარმოაჩენს მის მრავალფეროვან ბუნებას.

როგორც ცნობილია, ხალხური ლექსი ხალხური სიმღერის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს. ამიტომ ჩვენთვის ფასდაუდებელი მნიშვნელობა აქვს ქართული ხალხური მუსიკის მკვლევართა დაკვირვებებს ხალხური სიმღერის ბუნებასა და მის თავისებურებებზე. პირველ რიგში, არ შეიძლება არ აღინიშნოს დიმიტრი არაყიშვილის განსაკუთრებული დამსახურება ამ დარგში. სწორედ დ. არაყიშვილმა ჩაუყარა საფუძველი ქართული სიმღერის შედარებით შესწავლას. მისი ნაშრომები — „დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერისა და მუსიკალური ინსტრუმენტების შედარებითი მიმოხილვა“, „ქართული მუსიკა“, „დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების კილოს წყობა“, „სვანური ხალხური სიმღერები“, „რაჭული სიმღერები“ და სხვა — ძვირფას ცნობებს გვაწვდიან არა მხოლოდ მუსიკალურ წყობაზე, არამედ საერთოდ ქართულ სიმღერასა და ხალხურ ლექსზე.

„ქართული სიმღერა თავისი შინაარსით მეტად მრავალფეროვანია, წერდა დ. არაყიშვილი ამ 50 წლის წინათ, — ეს მრავალფეროვნება კიდევ უფრო ფართო ხასიათს ღებულობს ქართული შტოების განსაკუთრებული თვისებების წყალობით. აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერა, მაგალითად, ჰომოფონურია, დასავლეთისა კი პოლიფონიური; რაც შეხება ქართველ მთიელთა სიმღერას, ისიც ზოგიერთი სპეციფიკური თავისებურებით ხასიათდება. ეს ორიგინალური ხაზები, ერთი შეხედვით, აკვირვებს მკვლევარს. აღამიანმა შეიძლება იფიქროს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს ქართულ ხალხურ მუსიკას არაფერი აქვს საერთო დასავლეთ საქართველოს სიმღერასთან. ნამდვილად კი, თუ საკითხს ღრმად ჩაუვკვირდებით, ჩვენ დავინახავთ ერთ თესლს, ერთ დასაბამს, საიდანაც კლიმატური, გეოგრაფიული, ისტორიული და სხვა ფაქტორების წყალო-

ბით ხალხური შემოქმედების ეს სხვადასხვანაირი ნაკადი აღმოცენებულა“¹².

დ. არაყიშვილის მიერ გამოთქმული ეს მოსაზრება ფრიად ანგარიშგასაწევია ხალხური ლექსის მკვლევრისთვისაც. ქართული ხალხური მუსიკის განსხვავებულობა გეოგრაფიული მდებარეობის მიხედვით, ლექსის სფეროშიც მელანდობა. ხევსურული ლექსის მწყობრი რიტმული სტრუქტურა აშკარად განირჩევა, მაგალითად, გურული ლექსთწყობისაგან, სადაც, როგორც წესი, ერთი სტროფის ფარგლებში, ზოგჯერ კი, ერთი ტაეპის ფარგლებშიც ხშირია რიტმული „აღრევა“, ასეთი განსხვავებულობა, ანუ, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, თავისებურება ახასიათებს სხვა კუთხეებსაც. როგორ უნდა ავხსნათ ეს მოვლენა? შემთხვევითობა აქ გამორიცხულია, რადგან ასეთი ფაქტები დასტურდება არა ცალკეული ლექსების ფარგლებში, არამედ — მთელს ლექსთწყობაში. ხოლო თუ ეს კანონზომიერი მოვლენაა, მაშინ მას ობიექტური მიზეზები უნდა განსაზღვრავდეს. ერთ-ერთი განმსაზღვრელი მიზეზი, სწორედ ამ კუთხეთა მუსიკალური წყობის თავისებურებებშია საძიებელი.

დ. არაყიშვილმა ყურადღება მიაქცია იმ გარემოებას, რომ გურულ სიმღერათა უმეტესობა იმღერება ისეთ სიტყვებზე, როგორიცაა: აბა დელა, ორერა, აბა რერა, დელია, ოდელია და ა. შ. „რამდენჯერაც არ ვცადე ამეხსნა, თუ ლექსის ნაცვლად რატომ მაინცდამაინც ამ გაუგებარ სიტყვებს მღეროდნენ, არაფერი გამომივიდა, — წერდა მკვლევარი, — უკანასკნელ ხანს კი, როცა უფრო ღრმად შევისწავლე ამ სიმღერების მელოდია, მივედი დასკვნამდე, რომ სიმღერის ასეთი კონტრაპუნქტიზმითა და ასეთი სწრაფი ტემპით შესრულება აძნელებს, ზოგჯერ კი შეუძლებელს ხდის სიტყვიერი ტექსტის წარმოთქმას. აქედან გამომდინარე, მე ვფიქრობ: თვითონ სიმღერის ბუნება ხომ არ განსაზღვრავს სიტყვიერი ტექსტისადმი ამგვარ მიდგომას? ცხადია, ერთი რომელიმე სიტყვის ვოკალიზება გაცილებით უფრო იოლია, ვიდრე მთელი სტრიქონებისა ან სტროფების. ასე რომ, იქნებ ეს იყოს იმის საიდუმლო, რომ ასე ფართოდ არის გავრცელებული ზემოხსენებული სიტყვები გარკვეული ტიპის სიმღერებში“¹³.

გურული სიმღერების პოლიფონიურობას არ შეეძლო მნიშვნე-

¹² დ. არაყიშვილი, ქართული მუსიკა, თბ., სახელგამი, 1923, გვ. 5.

¹³ დასახ. ნაშრომი, გვ. 16.

ლოვანი კვალი არ დაემჩნია ამ კუთხის ლექსთწყობაზე. პოლიფონიზმის რთული რიტმიკა იგრძნობა გურულ ლექსებშიც, რომლებიც, სიმღერის გავლენით, ველარ იცავენ რიტმულ სისადავეს, ეს ფაქტი კიდევ უფრო მეტ მნიშვნელობას შეიძენს, თუ ამ თვალსაზრისით მთის, კერძოდ, ხევსურულ სიმღერას შევხედავთ. ხევსურული სიმღერა თავისი ბუნებით ჰომოფონურია, განვითარების მიხედვით — მარტივია. ამიტომ იქ მთავარი ყურადღება ლექსზე, სიტყვიერ ტექსტზეა გადატანილი, რის შედეგად ლექსი უფრო დახვეწილია და რიტმულად უზნაოა. აქედან შეიძლება გამოვიტანოთ დასკვნა, რომელიც, ერთი შეხედვით, პარადოქსულად შეიძლება მოგვეჩვენოს: იქ, სადაც მუსიკა მელოდიურად რთული და მრავალფეროვანია — ლექსთწყობა რიტმულად არასრულფასოვანია, ხოლო იქ, სადაც მუსიკა განვითარების შედარებით დაბალ საფეხურზეა, ლექსი მწყობრია და რიტმულად სრულყოფილი.

მუსიკათმცოდნეთა დაკვირვებით, დასავლეთ საქართველოს სიმღერებში მეტად თავისებური ადგილი უჭირავს რაჭულ სიმღერებს. რაჭული სიმღერები, არაყიშვილის აზრით, „წყობით თითქოს ქართლ-კახურს ჰგვანან, მაგრამ ასრულებენ სრულიად თავისებურად, რაჭულად. ეს რაჭული შესრულება იმაში გამოიხატება, რომ მღერიან ისინი რაღაც ძალზედ მძიმედ, თითქოს ძალდატანებით, დაძაბულად, მაგრამ ძალზედ საინტერესოდ“¹⁴. შეიძლება სრულიად თამამად ითქვას, რომ ანალოგიური ვითარება დამახასიათებელია რაჭული ლექსთწყობისათვისაც. რაჭული ლექსები უფრო მეტ საერთოს აღმოსავლეთის ლექსთწყობასთან ამჟღავნებს (ხევსურულთან და ქართლ-კახურთან), მაგრამ, შესრულების ფორმითა და ინტონაციით, მკვეთრად განირჩევიან მისგან. საილუსტრაციოდ შეიძლება ერთმანეთს შევუდაროთ, მაგალითად, რაჭული და ხევსურული ათმარცვლიანი ლექსები, რომლებიც მსგავსებასთან ერთად დიდ განსხვავებასაც ამჟღავნებენ.

სვანური სიმღერების შესახებ ჩვენს მუსიკათმცოდნეობაში დიდძალი სამეცნიერო ლიტერატურა დაგროვდა. საერთო აღიარებით, სვანური სიმღერა ერთ-ერთი ყველაზე არქაულია ქართველურ სიმღერებს შორის. სვანური სიმღერების ჰარმონია, მათი წყობის სტრუქტურა და კადანსი წარმართული პერიოდისაა, მეტად თავისებურია და განვითარების საკუთარ გზაზე მიგვითითებს. „ამასთან ერთად, ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ სვანები ხალხური სიმღერებით

¹⁴ დასახ. ნაშრომი, გვ. 26.

მკიდროდ არიან დაკავშირებულნი სხვა ქართველურ ტომებთან, რომ ეს ერთი ოჯახია¹⁵.

სვანური ლექსთწყობის შედარებითი შესწავლა ჯერ კიდევ არ დგას სათანადო სიმაღლეზე, მაგრამ უბრალო თვალის გადავლენითაც შეიძლება დავინახოთ, თუ რა ძვირფას მასალას შეიცავს სვანური ლექსი ქართული ლექსთწყობის ისტორიის გასაცნობად. სვანურში, ისევე როგორც საერთოდ ქართულ ხალხურ პოეზიაში, შაირის საზომი დომინანტობს. ამასთან, ეს საზომი აქ თავისი არქაული სახით ურითმო ლექსად წარმოგვიდგება. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ურითმობა ქართული ხალხური პოეზიისათვის დიდი ხნის წინათ განვლილი ეტაპია, უეჭველი გახდება სვანური ლექსის მნიშვნელობა ქართული ლექსთწყობის ადრეული ფორმების გამოვლენის საქმეში.

მუსიკალური კულტურის გავლენა ლექსთწყობის ფორმირებაზე უეჭველი ფაქტია და ეს ჩვენი ქართული ხალხური შემოქმედებითაც მტკიცდება. ამასთან არ შეიძლება განსაკუთრებით არ აღინიშნოს, რომ ხალხური ლექსთწყობა, პირველ რიგში, მაინც სიტყვიერი შემოქმედებაა და, ამდენად, მუსიკა არ შეიძლება ერთადერთი ფენომენი ყოფილიყო მისი ბუნების განსაზღვრაში. განსაკუთრებული როლი ლექსთწყობის ჩამოყალიბებაში სიტყვიერებას, თვით ქართულ დიალექტებსა და კილოკავებს უნდა ეთამაშათ. თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ ქართულ ხალხურ პოეზიას, დავინახავთ, რომ ის დიდი მრავალფეროვნება, რაც ასე დამახასიათებელია მისთვის, უპირველესად, სწორედ ქართველური დიალექტებისა და კილოკავების მრავალფეროვნებითაა განპირობებული. აქედან გამომდინარე, ქართველური ლექსთწყობის შედარებითი შესწავლა შეუძლებელი იქნება, თუ არ გავითვალისწინებთ ის როლი, რაც ცალკეულ დიალექტებს შეაქვთ საერთო ქართული ხალხური ლექსის აქცენტუაციაში.

ხალხური ლექსის საკითხებზე გამოქვეყნებულ ერთ ნაშრომში¹⁶ ჩვენ ყურადღება მივაქციეთ იმ გარემოებას, რომ საქართველოს მთიან ნაწილში, კერძოდ, ხევსურეთში, ფშავეში, მთიულეთში, თუშეთში, ხალხური ლექსები, ძირითადად, დაბალ შაირზეა აგე-

¹⁵ დ. ა რ ა ყ ი შ ვ ი ლ ი, სვანური ხალხური სიმღერები, თბ., სახელგამო 1938, გვ. 33.

¹⁶ ჯ. ბ ა რ დ ა ვ ე ლ ი ძ ე, ქართული ხალხური ლექსის აქცენტური თავისებურებანი, „ლიტ. ძეგლანი“, XII, საქ. მეცნ. აკად., გამომც., 1959.

ბული, ხოლო დასავლეთ საქართველოში, კერძოდ, გურიასა და სამეგრელოში მაღალი შაირი დომინანტობს. ასე, მაგ., დ. ხიზანიშვილის ფშაური ლექსების კრებული 200-მდე ნიმუშს შეიცავს, აქედან მხოლოდ თორმეტი ლექსია მაღალი შაირისა, დანარჩენი დაბალ შაირს წარმოადგენს; მიხ. ჩიქოვანის რედაქციით გამოცემული „ხალხური სიტყვიერების“ III ტომში, სადაც ფშაური და თუშური ლექსებია მოთავსებული, 1353 ლექსიდან მხოლოდ 23 ნიმუშია მაღალი შაირისა; აკ. შანიძის „ხევსურულ პოეზიაშიც“ ასეთივე შეფარდებაა დაბალსა და მაღალ შაირს შორის. არა მარტო ხალხური ლექსები ადასტურებენ მთის პოეზიაში დაბალი შაირის დომინანტობას, არამედ ამასვე მოწმობს ვაჟას პოეზიაც. ვაჟასთან მხოლოდ ორი ლექსი ვნახეთ მაღალი შაირით გამართული.

გურული და მეგრული ხალხური პოეზია მთლიანად საპირისპიროს მეტყველებს. უმიკაშვილის კრებულში მოთავსებული გურული ლექსებიდან ყველა მაღალი შაირის ზომისაა. ალ ღლონტის „გურულ ფოლკლორში“ დაბალი შაირის ლექსები უმნიშვნელო რაოდენობითაა, ამასვე ადასტურებს საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის შ. რუსთაველის სახ. ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის ფოლკლორულ არქივსა და ჭანაშვიას სახ. მუზეუმში დაცული გურული და მეგრული პოეზიის ჩანაწერებიც. კ. სამუშიას მიერ გამოცემული 116 მეგრული ლექსიდან არც ერთი არ გვხვდება დაბალი შაირისა.

მაღალი და დაბალი შაირის გეოგრაფიული გავრცელების საფუძვლიანი შესწავლა მრავალ საინტერესო საკითხს აღძრავს. ამ მხრივ, საჭიროა ღრმად იქნას გამოკვლეული დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს როგორც ლექსები და სიმღერები, ასევე ამ კუთხეების უძველესი ეთნოგრაფიული ყოფა. თავისი მასშტაბით, ეს საკითხი ძალზედ ფართოა და იგი მომავალი, სპეციალური კვლევის ღირსად მიგვაჩნია.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ძირითადი სალექსო საზომი შაირი, რომელიც ყველა ქართველურ ენაში დომინანტობს, რიტმულად განსხვავებულია აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ფოლკლორში. დასავლეთში მაღალი შაირი ბატონობს, აღმოსავლეთში — დაბალი. ეს განსხვავებულობა უფრო თვალსაჩინოა ცალკეულ კილოკავებში. ასე, მაგალითად, 16 მარცვლიანი შაირი, მთიულურში, როგორც წესი, სხვათა ოს მიმატების შედეგად 17 მარცვლიანად, ზოგჯერ კი 18 მარცვლიანად იქცევა. მაგალითად, ფშავ-ხევსურულში გავრცელებულია შემდეგი ლექსი:

შაიურებიან ყორნები, არ გაირევენ ძერასა. (16)
კაცი ვერსაიდ წაუვა თავის ბელსა და წერასა (16)

იგივე ლექსი მთიულურში ასე გამოიყურება:

შაიურებან ყორნები, არ გაირევენ ძერასაო, (18)
კაცი ვერსაიდ წაუვაო, თავის ბელსა და წერასაო. (18)

ან:

შეიურებიან ყორნები, არ გაირევენ ძერასაო. (17)
კაცი ვერსაიდ წაუვა თავის ბელსა და წერასაო (17)

ცხადია, ამ საზომის ძირითადი რიტმული იმპულსი იგივე რჩება, რაც 16 მარცვლიანისა, რადგან ეს ო სრულფასოვან მარცვალს ვერ ქმნის, მაგრამ ლექსს იგი მაინც თავისებურ უღერადობას ანიჭებს, რისი გაუთვალისწინებლობა გააღარიბებდა ჩვენს წარმოდგენას შაირის რიტმულ მრავალფეროვნებაზე.

8 ან 16 მარცვლიანი შაირი ქართულურ ენებში, სტროფებში ტაეპთა შედგენილობის მიხედვით, თითქმის ყველგან ერთნაირია: 16 მარცვლიანი შაირის ტაეპთა შედგენილობა განსაზღვრული არაა, ხოლო რვა მარცვლიანი შაირის სტროფი უსათუოდ ლუწი ტაეპებისაგან შედგება: ორი, ოთხი, ექვსი, რვა და ა. შ. გვხვდება გამონაკლისებიც, რომლებიც ან გარკვეული ტიპის სიმღერის ტექსტებია, ან ფრაგმენტები:

დალო და მიგდე ხელში,
მერე თვალი დაუჭირე,
როგორ გადაუშვა ყელში¹⁷.

ეგ სოფელი სთველიაო,
აქ არაინ არ დარჩება,
ყველა წასასვლელოა¹⁸.

მართალია, ასეთი სამტაეპიანი ლექსები გვხვდება სიმღერებში, მაგრამ ისინი არ შეიძლება ჩაითვალოს ტოლფასოვან ლექსებად, რადგან სამ ტაეპში ქართული ლექსის ბუნებრივი რიტმულინტონაციური იმპულსი სრული სახით ვერ შედგენილია: რვა მარცვლიანი რითმიანი ლექსი ლუწ ტაეპს მოითხოვს. შედარებით უფრო სრულყოფილი ჩანს სამტაეპედი გამოცანებში, განსაკუთრებით მაშინ, თუ სამივე ტაეპი გარითმებულია:

¹⁷ პ. უ მ ი კ ა ვ ე ლ ი, ხალხური სიტყვიერება, თბილისი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964, გვ. 344.

¹⁸ იქვე, გვ. 417.

შავი არის შამევიითა,
იბნება ძალღიეთა,
საქმელა თაფლიეთა,

მაგრამ აქ „მეოთხე ტაეპად“ იგულისხმება კითხვა — რა არის? და ეს კითხვა, ან პაუზა, რომელიც გამოცანის წარმოთქმას მოჰყვება ხოლმე, ერთგვარად ავსებს სტროფს.

კენტტაეპიანი სტროფების არსებობა რომ ჩვეულებრივი უნდა ყოფილიყო ძველად, ამას ადასტურებს სვანური ხალხური პოეზია, რომელშიც სამტაეპიანი სტროფები ახლაც გავრცელებულია.

სოზარ, ცოყ ლექს ანგვეჯლად

თაზილაშე ლაიაქალთე;

დაჩვირს ჯაჰელის სოზარიშდა ¹⁸.

ცხადია, რომ ლექსმაცვლიანობა რეამარცვლიან შაირში რითმის შედეგია. მას შემდეგ, რაც ქართულმა ლექსმა რითმა შეიძინა, კენტი ტაეპი უკვე ზედმეტი აღმოჩნდა, რადგან იგი ხელს უშლიდა რითმის განლაგებას. ამიტომაცაა, ჩვენი აზრით, რომ განვითარებულ რითმიან რეამარცვლიან შაირში უსათუოდ წყვილტაეპიანი სტროფები გვაქვს. სვანური ლექსი, რომელიც ისტორიულად ქართული ლექსის უძველეს საფეხურს გამოხატავს, სწორედ ამის დადასტურებას წარმოადგენს: ყველა სამტაეპელი სვანურში ურითმოა, ხოლო რითმიან ლექსებში არც ერთი ნიმუში არ გვხვდება კენტტაეპიანი სტროფისა. ეს ერთი ფაქტიც, ჩვენი აზრით, კარგად ადასტურებს თუ რა პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება ლექსთწყობის შედარებით შესწავლას და ქართული ლექსის ისტორიის რამდენი საიდუმლო შეიძლება გაგვიმჟღავნოს ამგვარმა ანალიზმა.

ქართულ ლექსთწყობაში კენტტაეპიანი სტროფი არა მარტო რეამარცვლიანი შაირისათვის, არამედ ყველა სხვა რითმიანი საზომისთვისაც განვლილი ეტაპია. ქართული რიტმულ-ინტონაციური მეტყველება, როგორც ჩანს, განვითარების მაღალ საფეხურზე ვერ ჰგუობს კენტტაეპოვნებას, მაგრამ ადრე რომ იგი ჩვეულებრივი მოვლენა ყოფილა, გარდა სვანურისა, ამას კარგად ადასტურებს აგრეთვე რაჭული პოეზია. ამ მხრივ, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ცნობილი არქაული რაჭული სიმღერა „მაღლა მთას მოდგა“, რომელშიც ხალხურისათვის უჩვეულო კანონზომიერებით, თავიდან ბოლომდე დაცულია სტროფების ხუთტაეპიანობა²⁰.

¹⁸ პ. უ მ ი კ ა შ ე ი ლ ი, დასახ. წიგნი, გვ. 246. 247 და სხვ.

²⁰ ვ. კ ო ტ ე ტ ი შ ე ი ლ ი. ხალხური პოეზია. თბილისი „საბჭოთა მწერალი. 1961, გვ. 78.

ქართველური ლექსთწყობის შედარებითი შესწავლისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება აგრეთვე რითმაზე დაკვირვებას სხვადასხვა დიალექტებსა და კილოკავებში. ქართული ლექსთწყობა ბუნებრივად მოითხოვს რითმას და ამიტომაც, რომ ურითმო ლექსი, როგორც ხალხურში, ასევე ლიტერატურაში, იშვიათი გამონაკლისის სახით გვხვდება²¹.

ისევე როგორც სხვა კომპონენტებისა, რითმის აღმოცენებაც მკიდროდაა დაკავშირებული ხალხური ლექსის განვითარების ადრეულ საფეხურებთან. ლექსში რითმის ჩამოყალიბებას წინ უსწრებდა ათასნაირი მუსიკალური დამსგავსებანი, მისამღერები, რეფრენები, ალიტერაცია და სხვა — როგორც წმინდა მუსიკალური, ასევე ენობრივი მოვლენები. სიტყვიერი რითმა ლექსის კომპონენტებიდან ყველაზე ახალგაზრდაა და იგი ქართული ლექსის განვითარების მაღალ დონეს გამოხატავს. რითმა ყველა ხალხის ზეპირსიტყვიერებას არ ახასიათებს. ასე, მაგალითად, ძველი ერებიდან რითმას არ იცნობს ებრაული პოეზია, ასევე ურითმოა უნგრული, რუსული და ზოგიერთი სხვა ხალხური პოეზიის კლასიკური ნიმუშები. ქართულ ხალხურ პოეზიაში გვხვდება თითქმის ყველა სახეობა რითმისა, რაც ქართულ ლიტერატურაში არის გავრცელებული. ამასთან ერთად, მრავალფეროვანი ქართული ხალხური პოეზიის უმდიდრესი მარაგი საშუალებას იძლევა წარმოდგენა ვიქონიოთ რითმის თანდათანობით განვითარების მრავალსაუკუნოვან პროცესზე. შედარებით ახალი, რითმიანი ლექსების გვერდით, ჩვენ მოგვეპოვება უამრავი ფოლკლორული ნიმუში უძველესი ურითმო ლექსებისა, რომლის შესწავლა ნათელს მოჰფენს თანამედროვე რითმის წარმოშობის ბურუსით მოცულ ბევრ საკითხს. ამ მხრივ განსაკუთრებით ძვირფას მასალას იძლევიან სევანური სიმღერები, ხეცსურული მთიბლურები და ზოგიერთი გურული და რაჭული ლექსი. სევანურში რითმა სრულიად ახალი მოვლენაა და იგი მხოლოდ რამდენიმე ათეულ წელს ითვლის. „სევანური პოეზიის“ შემდგენლები ამის შესახებ წერდნენ: „ადვილი შესამჩნევია, თუ რა დიდი განსხვავებაა ძველსა და ახალ ლექსებს შორის როგორც თემატიკის, ისე ლექსთწყობის მხრივაც... ქართულის გავლენით ახალ ლექსებში უკვე რითმებიც არის შემოღებული“²². ხეცსურული მთიბლური ლექსების შესახებ აკად. აკაკი შანიძე აღნიშნავდა:

²¹ ხალხური რითმა ვრცლად გვაქვს განხილული ამავე ნაშრომში.

²² სევანური პოეზია, თბილისი, სახელგამი, 1938, გვ. 12.

„ერთია ძალიან საყურადღებო მთიბლურ ლექსებში, — ეს გახლავს მათი ფორმა, რომელიც სრულ კონტრასტს წარმოადგენს დანარჩენ სიმღერა-ლექსებისას. აქ არ არის რითმა, რომელიც აუცილებელი ნიშანია ქართული ხალხური ლექსისა საზოგადოდ... ყოველ შემთხვევაში, ასეთ სიმღერებში უნდა გვქონდეს ერთ-ერთი ნიმუში უძველესი ქართული ლექსისა, რაიცა ფრიად და ფრიად მნიშვნელოვანია ქართული მეტრიკის ისტორიისათვის“²³. ურითმო ლექსები საქართველოს სხვა კუთხეებშიც მოიპოვება, მაგრამ ასეთი ლექსი არ წარმოადგენს ჩვეულებრივ ურითმო ლექსს, რომელსაც ლიტერატურაში თეთრ ლექსს უწოდებენ. თეთრ ლექსში რიტმულ-ინტონაციური მხარე მთლიანად ექვემდებარება სამეტყველო, ანუ ენობრივ მოვლენებსა და ნორმებს, ხოლო ხალხურ ურითმოებში აშკარად შეინიშნება ვოკალური ელემენტების სიძლიერე. განსხვავებით ე. წ. თეთრი ლექსისაგან, ხალხური ურითმო ლექსი შედეგია არა შეგნებული პოეტური ხერხისა, არამედ იგი ქართული ლექსის განვითარების ადრეული საფეხურის გამონათქვამია. ქართულ სინამდვილეში რითმის საფუძვლიანი შედარებითი შესწავლა მომავალის საქმეა. ზემოთქმულს ამჟამად შეიძლება ისიც დავუმატოთ, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეებში (ფშავ-ხევსურეთში, მთიულეთში) დომინანტობს გრამატიკული რითმები, ე. ი. ისეთი, რომლებიც მხოლოდ მორფოლოგიური ელემენტების საშუალებითაა ნაწარმოები (ისასა, ისაო, ასაო, იანი, იასა და ა. შ.), ხოლო დასავლურში უფრო გავრცელებულია ზმნური რითმები, ან შერეული — ზმნისა და სახელისა. წმინდა გრამატიკული რითმები აქ ნაკლებია. ბუნებრივია, ამის მიზეზი თვით ამ კუთხეთა დიალექტებისა და კილოკავების თავისებურებებში უნდა ვეძიოთ.

ამ მცირე ნარკვევში, ბუნებრივია, ჩვენ ვერ შევძლებდით საფუძვლიანად გაგვეშუქებინა შედარებით ლექსთწყობასთან დაკავშირებული მნიშვნელოვანი საკითხები. ჩვენს მიზანს შეადგენდა — დაგვესაბუთებინა ქართველური ლექსთწყობის შედარებითი შესწავლის აუცილებლობა, ამ პრობლემის აქტუალობა. ამგვარი კვლევა-ძიებისათვის ახლა ნიადაგი ყოველმხრივ მომზადებულია: დღეს, მკვლევრის განკარგულებაში არის უამრავი ფოლკლორული ჩანაწერი — საქართველოს ყველა კუთხიდან და, რაც მთავარია, ეს ჩა-

²³ ქართული ხალხური პოეზია, I, ხევსურული, თბილისი, სახელგამი, 1931 გვ. 22.

ნაწერები, ვარიანტებითა და მეცნიერული კომენტარებით, ქვეყნდება ხალხური პოეზიის მრავალტომეულის სახით. ყოველივე ეს საშუალებას იძლევა გულდასმით და საფუძვლიანად შევეუდაროთ ერთმანეთს სხვადასხვა დიალექტებზე შექმნილი ლექსთწყობის ნიმუშები, მდიდარი ფაქტოლოგიური მასალის საფუძველზე გამოვავლინოთ, როგორც მსგავსებანი, ასევე განსხვავებანი. ეს კი, თავის მხრივ, დაგვეხმარება უფრო თამამად და საქმის ცოდნით ვაწარმოოთ ფართო მასშტაბის შედარებით-ისტორიული კვლევა-ძიება.

ლექსისა და სიმღერის ურთიერთობის საკითხი

პოეზიის განვითარების უძველესი საფეხურის ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებად შესრულების გუნდური ხასიათი ითვლება. ამ დროს პიროვნება არ იჩენს გუნდიდან გამოყოფის ინიციატივას, იგი მოკლებულია ინდივიდუალური შემოქმედების უნარს და წარმოადგენს ერთი მთლიანი ორგანიზმის, გუნდის, ნაწილს. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ სინკრეტულ პერიოდში მთლიანად უარვევოთ ინდივიდის, როგორც შემოქმედის როლი. ნაწარმოები, ხშირად, მაშინაც ერთი პიროვნების გონებაში ისახება, მაგრამ მისი დამოკიდებულება ობიექტურ სამყაროსთან იგივეა, რაც სხვებისა და ამიტომ იგი გამოხატავს აბსოლუტური უმრავლესობის აზრსა და განცდას. მაშინდელი შემოქმედის შეზღუდულობად ის უნდა ჩაითვალოს, რომ მას ნაკლებად შეუძლია თავისი ნაწარმოების დამოუკიდებლად შესრულება. მაშასადამე, პიროვნება არის ნაწარმოების განმსაზღვრელი, დამწყები, ხოლო ნაწარმოების შესრულება, ანუ მისი საბოლოოდ გაფორმება და ჩამოყალიბება ხდება გუნდის მიერ, ცეკვას-იმღერის პროცესში.

პოეტური შემოქმედების განვითარების შემდგომ საფეხურზე თანდათან ირღვევა ცეკვის, მუსიკისა და სიტყვიერი ტექსტის ერთიანობა და ისინი უკვე დამოუკიდებლად განაგრძობენ არსებობას, თუმცა ეს დამოუკიდებლობა ჭერ კიდევ არ არის სრული: სიტყვიერი ტექსტი, მართალია, სინკრეტულ პერიოდთან შედარებით უფრო განვითარებულია, მაგრამ იგი შესრულების დროს მაინც მოითხოვს მუსიკალურ აკომპანემენტს. სიტყვიერი ტექსტის განვითარება გა-

¹ მთელ რიგ შემთხვევებში სიმღერას ჩვენ, პირობითად, მუსიკალური იქნაგის შემცველ ტერმინად ვხმარობთ, რომელსაც ეუპირისპირებთ ლექსს, სიტყვიერ ტექსტს.

მოწვეულია ვუნდში კორიფეს (დამწყებების) როლის გაზრდით. „კოლექტივში შრომის განაწილებასთან ერთად თანდათან გამოიყო სიმღერის დამწყები. ახლა სიმღერას დამწყები წარმართავდა და მის სიტყვებს გუნდი იმეორებდა. ამ საფეხურზე ტექსტის მნიშვნელობა გაცილებით უფრო დიდია, ვიდრე ადრე. დამწყები ლექსის გაუმჯობესებაზე ზრუნავს: თვითონ იგონებს, ან გაგონილს სწავლობს. ამნაირად, ტექსტი თანდათან იზრდება და თანაც გარკვეულ იდეოლოგიურ ტენდენციას იძენს“². ამ პერიოდის სიტყვიერ ტექსტს უკვე გააჩნია საკუთარი რიტმი, რომელიც გავლენას ახდენს სიმღერის მთელს მუსიკალურ მხარეზე. საკუთარი რიტმის შექმნის დღიდან სიტყვიერი ტექსტი ხდება ორგანიზებული, იღებს გარკვეულ ფორმას და თანდათან იქცევა ლექსად, რომელიც განვითარების უმაღლეს სტადიაში იძენს კიდევ ერთ კომპონენტს — რითმას. ამ საკითხებს ვრცლად განვიხილავთ ნაშრომის სათანადო ნაწილში. ამჟამად შევჩერდებით მხოლოდ ლექსისა და სიმღერის ურთიერთობის საკითხზე.

თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ზოგიერთ უძველეს საფერხისო და შრომის ლექს-სიმღერას, შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენამდე მოღწეულ ფოლკლორულ ნაწარმოებებში, ჩვეულებრივ, სიტყვა ბატონობს მუსიკაზე, სიტყვიერი ტექსტი არის ტონის მიმცემი და საერთო რიტმის მარგანიზებელი. ამ მხრივ საყურადღებოა პროფ. შ. ასლანიშვილის დაკვირვებანი. ხევის სუფრული სიმღერების განხილვის დროს იგი საგანგებოდ აღნიშნავს: „მუსიკალური რიტმის განვითარება მთლიანად დამოკიდებულია სიტყვიერი ტექსტის რიტმისგან, რაც გამომდინარეობს მთავარი მიზნიდან — მიტანილ იქნას მსმენელამდე თხრობის შინაარსი. თუ ქართლელი სიტყვაში „უფროსი“ მახვილს პირველ მარცვალზე აკეთებს, მოხვევს მეორე მარცვალზე უხდება მახვილი. აქედან გამომდინარეობს რიტმული ფორმულა მერვედი, მეოთხედი და მერვედი — იგივეს ვხვდებით



² მ ი ხ ე ი ლ ჩ ი ქ ვ ა ნ ი, ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, თბილისი, 1956, გვ. 32-33.

მოხეურ სიმღერაშიც. სიტყვა „თქმულია“ სრულდება შემდეგი რიტმით:

თ ქ მ უ- ლ ი- ა

ანდა სიტყვაში „დახედე“ მარცვალს „ხე“ წარმოსთქვამენ ტრელის მეორე ნოტაზე, მცირე ტერციაზე ნახტომით, ხოლო მესამე მარცვალს წარმოსთქვამენ მესამე ნოტაზე დაღმავალი სეკუნდით.



და-ხ ე-ღ ე

საერთოდ, მთელი მეტრული სტრუქტურა მთლიანად ექვემდებარება სიტყვიერ ტექსტს³. ანალოგიურ აზრს გამოთქვამს შ. ასლანიშვილი „მთიბლური“ და „ტირილის“ (გლოვის) ლექსების შესახებ: „... მუსიკალური რიტმი სავსებით ექვემდებარება სიტყვიერი ტექსტის რიტმს“⁴. ეს შეხედულება მით უფრო საგულისხმოა, რომ „მთიბლური“ და „ტირილის“ ლექსები უძველესი ხანის ლექსებად არის მიჩნეული. მაგალითად, პროფ. პ. ბერაძე ვრცელი და საფუძვლიანი გამოკვლევის შედეგად ასკვნის: „... ხევსურული ხმით ნატირალისა, მთიბლურისა ან კიდევ მგზავრულის შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ სამივე ესენი წარმოადგენენ უძველესი არქაული ხალხური შემოქმედების იმ ეტაპის გადმონაშთს, როდესაც ლექსი სიმღერის გარეშე არ არსებობდა“. („ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრის ქართული საწყისები“, სადოქტორო დისერტაცია, თბილისის სახ. უნივერსიტეტის სამეცნიერო ბიბლიოთეკა, თბ., 1949, გვ. 70). გამოდის, რომ სიტყვიერი ტექსტის რიტმის გაბატონება სიმღერაში ჯერ კიდევ უძველეს საფეხურზე მომხდარა. სიტყვიერი და მუსიკალური რიტმის ურთიერთობაზე იგივე შეხედულებას გამოთქვამენ ცნობილი რუსი მუსიკათმცოდნეები და ლექსის მკვლევრები. მოვიყვან ერთი მათგანის, კერძოდ ა. ს. ფამინცინის აზრს ხალხური სიმღერის „Эй ухнем“ და სხვა ძველი რუსული სიმღერების თაობაზე: „მუსიკალური პერიოდების თანაბრად

³ შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, 1, ხელოვნება, თბ., 1954, გვ. 247.

⁴ ნარკვევები..., 11, 1956, გვ. 35.

დანაწევრება, რა თქმა უნდა, გამოწვეულია ტექსტის მოთხოვნილებით. ე. ი. ლექსის თანაბარზომიერებით და არა პირიქით⁵.

მიუხედავად იმისა, რომ ხალხურ ლექს-სიმღერებში ხელმძღვანელი როლი სიტყვიერ ტექსტს, ლექსს უჭირავს, სასიმღერო ელემენტები მაინც უდიდეს როლს თამაშობენ ლექსის ძირითადი კომპონენტების ჩამოყალიბებაში. ამიტომაც, რომ ჩვენ, წინამდებარე ნაშრომში, ყოველი კომპონენტის განხილვის დროს განსაკუთრებულ ანგარიშს ვუწევთ მუსიკალურ ელემენტებს.

ამ ორმოცდაათი წლის წინათ აკად. ა. შანიძე წერდა: „ლექსს მთაში კიდევ აქვს შერჩენილი ძველი ხასიათი, შესრულებულ იქნას მუსიკალურად, ე. ი. სიტყვები გალობით იქნეს წარმოთქმული, ან დამღერებულ იქნეს ფანდურზე, ხშირად მესამე ელემენტთან შეერთებით, პლასტიკასთან, ტაშის-კერიტა („ტოშ-ფანდური“) და ცეკვა-თამაშობით, რაზედაც მიგვიითებებს თვით სახელწოდება ხევსურული ლექსების ერთი დარგისა: სიმღერე“⁶. ეს შეხედულება ახლაც ძალაში რჩება მთის კუთხეების მიმართ. მაგალითად, 1957 წელს, ფშავში ფოლკლორული ექსპედიციის დროს, სოფ. ჩარგლის მცხოვრებ ივანე მოლოდინაშვილს ვთხოვეთ ეთქვა რომელიმე „მთიბლური“ ლექსი. მან, მიუხედავად დიდი მონდომებისა, ვერ შეძლო ჩაეწერინებია ჩვენთვის „მთიბლური“ ლექსი და ასე განაცხადა: „ეს მკის დროს უნდა ითქვას სიმღერით და ახლა არ შემოძლიათ“⁷. მართალია, ამჟამად ხალხური პოეზიის უმეტეს ნიმუშს ხალხი სიმღერის გარეშე ამბობს, მაგრამ, ვიმეორებთ, ხალხური ლექსების სიმღერით წარმოთქმის საუკუნეებრივმა ტრადიციამ დიდი გავლენა მოახდინა ლექსის ფორმაზე და ხალხური ლექსის მკვლევარი ვერავითარ შემთხვევაში ვერ აუვლის გვერდს სიმღერისა და ლექსის ურთიერთობას, მათ ურთიერთ მჭიდრო კავშირს, ურთიერთ ზეგავლენას. მხოლოდ, ამ საკითხში საჭიროა ერთგვარი ზომიერების დაცვა: არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ჩვენი კვლევის ობიექტს ლექსი წარმოადგენს და არა სიმღერა.

⁵ М. П. Штокмар, Исследования области русского народного стихосложения, М., 1952, с. 406.

⁶ ა. შანიძე, ქართული ხალხური პოეზია, I, ხევსურული, ტფ., 1931, გვ. 022.

⁷ იხ. ფშავის ექსპედიციის მასალები, რუსთაველის სახ. ქართ. ლიტ. ინსტიტუტის ფოლკლორული არქივი, №27543.

რ. ა. სავსებით სწორია მ. პ. შტოკმარი, როცა ამბობს, რომ „აუცილებელია, ხალხური რიტმიკის შესწავლის ამოცანა გაიყოს ორ პრობლემად: მუსიკალურად და ფილოლოგიურად“⁸. მის მიერ შემდგომში რუსული ხალხური ლექსთწყობის მთელი რიგი საკითხების წარმატებით გადაჭრაში სწორედ იმან ითამაშა მთავარი როლი, რომ მან შეძლო ხალხური ლექსი გამოეყო სიმღერისგან და შეესწავლა იგი „ფილოლოგიური“ თვალსაზრისით. ჩვენც, ქართული ხალხური ლექსთწყობის კვლევის დროს, ვეცდებით ყოველთვის ლექსის მკვლევრის როლში დავრჩეთ და არ შევიკრათ მუსიკათმცოდნეების კომპეტენციაში. ხალხურ სიმღერას ჩვენ შევვხებით იმდენად, რამდენადაც მას შეეძლება შუქი მოჰფინოს ლექსის ამა თუ იმ მხარეს. მუსიკათმცოდნეების შეხედულებებს ლექსის რომელიმე საკითხის გარკვევისთვის მოვიშველიებთ მხოლოდ.

აქვე გვინდა მოვიგონოთ, რომ რუსულ სამეცნიერო ლიტერატურაში ერთ დროს ცხარე კამათი წარმოებდა იმის შესახებ, არის თუ არა ხალხური ლექსი ლიტერატურათმცოდნის შესწავლის საგანი. ეს ეკვი მომდინარეობდა იმ მცდარი შეხედულებიდან, რომლის მიხედვით, ხალხური ლექსის რიტმიკა, მისი მეტრული სტრუქტურა მიჩნეული იყო მუსიკალური რიტმისა და მელოდიის ნაყოფად. რუსული ხალხური ლექსის საფუძვლიანმა გამოკვლევებმა დაასაბუთეს, რომ ხალხური ლექსთწყობის სტრუქტურული პრინციპები დამყარებულია ენის ფონეტიკური წყობის ამა თუ იმ ელემენტებზე. ამიტომ ამბობს პროფ. შტოკმარი, რომ „რუსული მეტრიკის შესწავლა უნდა დაეფუძნოს ხალხური ენის ფონეტიკური წყობის მონაცემებს. ეს უკანასკნელი, როგორც ხალხური ლექსთწყობის პირველწყარო, განსაზღვრავს ხალხური რიტმიკის ტიპოლოგიას, ამავე დროს, იძლევა მტკიცე საფუძველს გენეზისის საკითხების კვლევისა და ქრონოლოგიური ორიენტირებისათვის“⁹. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ რუსულ ხალხურ ლექსთან შედარებით ქართულ ლექსში უფრო მეტად იგრძნობა ენობრივი მოვლენების გავლენა¹⁰, მაშინ ცხადი გახდება ქართველი მკვლევარის პოზიცია ამ საკითხში.

⁸ Основы ритмики русского народного стиха, Известия Академии наук СССР, 1941, №1, с. 52.

⁹ Исследования в области русского народного стихосложения, Москва, 1952 с. 13.

¹⁰ ამის შესახებ დაწერილებით იხ. წინამდებარე ნაშრომი, თავი მეექვსე, „ქართული ხალხური ლექსის აქცენტური თავისებურებანი“.

წინამდებარე ნაშრომის ამოსავალი პრინციპია: ქართული ხალხური მეტრიკის ძირითადი საკითხების შესწავლის დროს უნდა ამოვდიოდეთ ჩვენი ხალხური მეტყველებიდან, ენის თავისებურებებიდან, ხოლო მუსიკალურ ელემენტებს, მუსიკალურ რიტმსა და მელოდიას, ანგარიში გავუწიოთ იმდენად, რამდენადაც მათ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს ხალხური ლექსთწყობის ამა თუ იმ მხარის ფორმირებაში. სწორედ ამის გამო ვჩერდებით ჩვენ ლექსისა და სიმღერის, ანუ ლექსისა და მუსიკალური ჰანგის ურთიერთობაზე.

ხალხური სიმღერისა და ლექსის ურთიერთობის გარკვევაში მნიშვნელოვანი დახმარების გაწევა შეუძლია სათანადო ხალხურ ტერმინოლოგიას, მის ანალიზს, სიტყვიერებაში ნათქვამის, მთქმელის, მაუბრის, მალექსებელის, მელექსეს, მეშაირეს, ჩამამთვლელის, პოეტის და სხვათა გვერდით გვხვდება: მომღერალი, დამამღერებელი, მესტვირე, მეჩანგურე და სხვა, სიმღერასთან დაკავშირებული ტრადიციის აღმნიშვნელი ტერმინები¹¹. მღერა, სიმღერა უძველეს ხანაში ნიშნავდა თამაშობას¹². სიმღერის აღმნიშვნელი ტერმინი თავდაპირველად გალობა უნდა ყოფილიყო. ამას ადასტურებს მრავალი ფოლკლორული ლექსი, როგორიცაა: გაზაფხულისა პირზედა, შაშვმა დაიწყო გალობა; იყო შაშვი მგალობელი; ტრედნიც ღულუნს ეტყვიანო, ანგელოზნიც გალობასა და სხვ¹³. სიტყვა სიმღერას „მუსიკალური ბგერების აღმნიშვნელი ფუნქცია მას შემდეგ დაუმკვიდრდა, რაც ცნების ზოგადმა ტერმინმა „გალობა“ ფართო გაგება დაკარგა და საეკლესიო მუსიკის აღმნიშვნელ ტერმინად იქცა“¹⁴.

ხალხის შეგნებაში ლექსი და სიმღერა ერთ მთლიან მოვლენად არის წარმოდგენილი. მათ შორის მკაფიო საზღვრების დადგენა მხოლოდ უკანასკნელი დროის ზეპირსიტყვიერებას ახასიათებს, რაც გამოწვეულია ლექსის მღერისგან თქმისკენ.

¹¹ ამ ტერმინების მნიშვნელობის შესახებ ვრცლად იხ. პროფ. მ. ჩიქოვანის „ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია“, თბ., 1956, გვ. 48-60.

¹² ი. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, ფედერაცია, თბ., 1938, გვ. 45.

¹³ იქვე, გვ. 44; აგრეთვე მ. ჩიქოვანის დასახელებული ნაშრ. გვ. 50.

¹⁴ მ. ჩიქოვანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 50.

გადახრის ტენდენციით. ხალხურ ლექსს წინათ არც კი ანსხვავებდნენ სიმღერისგან. მაგალითად, იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაში“, კითხვაზე: „მესტირულნი ლექსნი ვითარნილა არიან?“ — იოანე პასუხობს: „რომელნიმე არიან მოკლე სეტყვებით შემდგარნი მესტირულნი სიმღერანი...“¹⁵ და არა მარტო ხალხური ლექსი იყო გაიგივებული სიმღერასთან, არამედ კლასიკური ხანის ზოგ ლიტერატურულ ნაწარმოებშიც პოეტი, მგოსანი, ხშირად გათანაბრებულია დამკვრელ-მომღერალთან¹⁶. ეს არ არის შემთხვევითი მოვლენა. იგი ააშკარავებს ყოველგვარი ლექსის თავდაპირველ, სიმღერით შესრულების ხასიათს. ლიტერატურაში, განვითარების განსხვავებული გზების გამო, ადრევე ჩამოსცილდა ლექსი მუსიკალურ ჰანგს, ხოლო ხალხურმა პოეზიამ, ამ მხრივ გაცილებით მეტი ერთგულება გამოიჩინა. ხალხური მელექსე, ჩვეულებრივ, მომღერალიცა და დამკვრელიცაა. მას ლექსის თქმა სიმღერის, ინსტრუმენტის გარეშე თითქოს არც შეუძლია.

დაქექ ლექსობა დაფიჭო,
ფანდურ ავილი ხელშია¹⁷.

ან.

დაქარ და დაქარ, ფანდურო,
კარგა მაძლოე ბანია,
...სულ შენ მაგონებ ლექსებსა,
ნახევარ შენი ბრალა.

ასევეა:

დაუქარ, ჩემო ჩანგურო,
თუთა წმინდა ხისა,
ლექსებით გეტყვი სიმღერას,
ხმა ვაქვს ლარებისა¹⁸.

ხალხური ლექსისა და მუსიკალური ჰანგის მჭიდრო ურთიერთობა გვაიძულებს თანაბარი ყურადღებით მოვეყიდოთ როგორც საკუთრივ ლექსის, ასევე სიმღერის შესახებ არსებულ შეხედულებებსაც. ეს მით უფრო აუცილებელია, რომ უძველესი ცნობები

¹⁵ ი. ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ი, კალმასობა, 1, 1936, გვ. 294.

¹⁶ იხ. მ. ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 44.

¹⁷ ა. შ ა ნ ი ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 274.

¹⁸ მ. ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი ს დასახ. ნაშრ., გვ. 67.

სწორედ ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ მოიპოვება. განვიხილოთ ზოგიერთი მათგანი.

პირველი სანდო ცნობა ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ დაცულია ბერძენი ისტორიკოსის ქსენოფონტეს თხზულებებში. ამ თხზულებებიდან ირკვევა, რომ „წარმართობის ხანაშიც, მე-4 ს. ქ. წ. ქართველურ ტომთა შორის საერო მუსიკა, მაგ. სამხედრო და საცეკვაო სიმღერები, ძალიან გავრცელებული ყოფილა. ჭანების ტომები ომსაც კი თურმე საომარი სიმღერა-ცეკვით იწყებდნენ. უეჭველია, საერო მუსიკა ასევე დანარჩენ ქართველურ ტომებსაც უნდა ჰქონოდათ და ჰქონიათ კიდევ. ეს ცხადად მტკიცდება თუნდაც დღევანდლამდე დაცული არაერთი წარმართული ხალხური სიმღერით, რომელთა ჰანგებიცა და სიტყვებიც უხსოვარი დროის ანარეკლს შეიცავს“¹⁹. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ხალხი საერთოდ გაურბის სიმღერების სიტყვიერი ტექსტის გარეშე შესრულებას, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ დროისთვის ჩვენ უკვე მოგვებოვება ხალხური ლექსებიც, თუნდაც პრიმიტიული სახით. ამის შესახებ მ. ჩიქოვანი უფრო გაბედულ აზრსაც გამოთქვამს: „საერო მუსიკის, ხალხური სიმღერების არსებობა და მისი ცალკეული დარგების გამოყოფა (სამხედრო, საცეკვაო) იმას მოწმობს, რომ იმ დროს სიმღერებისათვის საჭირო ლექსებიც იყო. სასიმღერო ლექსების არსებობა თავის მხრივ ცხადყოფს სიტყვიერი ფოლკლორის განვითარების მაღალ დონეს“²⁰.

ქართული ხალხური სიმღერები რომ წარმართულ ხანაშივე არსებობდა, ამას ნათლად მეტყველებენ ძველი ქართული წერილობითი ძეგლებიც. მაგალითად, ირკვევა, რომ უკვე მე-5 საუკუნეში, მეფეთა სასახლეებიდან იღვენებოდა საერო მუსიკა²¹. ეს მუსიკა უსათუოდ შესაფერ სიტყვიერ ტექსტსაც შეიცავდა, რადგან ქრისტიანობის მესვეურთათვის მარტო მუსიკის ჰანგი არ იქნებოდა იმდენად შემაშფოთებელი, რამდენადაც ამ სიმღერებში მოთავსებული წარმართული შინაარსის სიტყვიერი მასალა. იგივე შეიძლება ითქვას 1103 წ. რუის-ურბნისის საეკლესიო კრების დადგენილების გამო, რომლითაც იკრძალებოდა ყოველგვარი „სამოქალაქო და სასოფლო წესი“²². დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი პირდაპირ ამ-

¹⁹ ი. ჭ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართ. მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, გვ. 223.

²⁰ ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, 1, თბ., 1960, გვ. 44.

²¹ ი. ჭ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 228.

²² იქვე, გვ. 229.

ბოზს: „საეშმაკონი ს ი მ ლ ე რ ა ნ ი, სახიობანი და განცხრომანი და გინება, ღმრთისა საძულველი, და ყოველი უწესობა მოსპობილ იყო ლაშქართა შინა მათთა“²³. მაშასადამე, ცხადია, ძველ წარმართულ ხალხურ სიმღერებს თან ახლდა გარკვეული შინაარსის მქონე სიტყვიერი ტექსტი, რომელიც ქრისტიანობისათვის მიუღებელი ყოფილა. დღემდე მოღწეული ხალხური პოეზიის მრავალი ნიმუში ადასტურებს, რომ ქრისტიანული ეკლესიის რეპრესიები ზეპირსიტყვიერების მიმართ უშედეგოდ დამთავრდა. ხალხურმა პოეზიამ შეინარჩუნა თვითმყოფადობა, ხოლო ხალხურმა სიმღერამ — შესრულების გუნდური ხასიათი. ერთ თავის საინტერესო ნარკვევში მ. ბალანჩივაძე უსაყვედურებს იპოლიტოვ-ივანოვს, რომ მას მხედველობიდან გამორჩა ქართული სიმღერებისთვის დამახასიათებელი ერთი თვისება — შესრულების გუნდური ხასიათი. მ. ბალანჩივაძის დაკვირვებით, ქართული ხალხური სიმღერის ხასიათი მაშინაც კი, როცა იგი ჩონგურზე სრულდება ერთი ხმით — უცვლელად გუნდური რჩება. ავტორის მტკიცებით, „ხალხური სიმღერა იზრდებოდა და ვითარდებოდა, ასე თქვათ, ორგანულად — მისი ძირები თვით ცხოვრებაში და გარემომცველ ბუნებაშია ჩაფლული“²⁴.

ქართული ხალხური სიმღერების თვითმყოფადობა კიდევ უფრო საფუძვლიანად იქნა დასაბუთებული შემდგომი მკვლევარების მიერ. მაგალითად, აკად. ი. ჭავჭავაძემ ქართულ ხალხურ სიმღერასა და საგალობლებში მრავალხმიანობის წარმოშობის საკითხს მიუძღვნა კაპიტალური ნაშრომის „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხების“ სამი თავი. საფუძვლიანად განიხილა რა ქართულ ნიადაგზე წარმოშობილი ანდა საქართველოსთან კულტურულ-ისტორიული ურთიერთობის მქონე ქვეყნებიდან შემოსული მუსიკალური ტერმინები, მან დაადგინა, რომ დასავლეთ ევროპის მუსიკალური კულტურიდან არც ერთი ტერმინი არ შემოსულა საქართველოში და რომ „მრავალხმიანობა ქართული მუსიკის შინაგანი განვითარება-წამატების ნაყოფია“ (ხაზი ავტორისაა)²⁵. ცნობილია, რომ მუსიკალურ მელოდიას უფრო მეტი საშუალებანი გააჩნია თავდაპირველი სახის შესანარჩუნებლად, ვიდრე სიტყვიერ ტექსტს, ლექსს. ხალხი სხვა-

²³ იქვე.

²⁴ მ. ბალანჩივაძე, ქართული ხალხური მუსიკა, თბ., 1921, გვ. 16.

²⁵ ი. ჭავჭავაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 327.

დასხვა მოვლენასთან დაკავშირებით, უფრო იოლად ცვლის პოეტურ ტექსტს და ძველ მუსიკალურ სამოსელში ახალ, მისთვის უფრო საინტერესო შინაარსის მქონე ლექსს ათავსებს. ხშირად, ასეთი მოვლენა ნაკარნახევია რელიგიური, პოლიტიკური და სხვა მოსაზრებებითაც. ეს გარემოება მაინც ვერ ამცირებს სიმღერაში სიტყვიერი ტექსტის მნიშვნელობას ქრონოლოგიური თუ სხვა მხარის დასადგენად. დღეს სწორედ სიმღერების სიტყვიერი ტექსტის ანალიზით ხერხდება გადაიჭრას ჩვენი უძველესი კულტურის მრავალი მნიშვნელოვანი საკითხი. ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა გაქვავებული სიტყვიერი ფორმულები, რომლებიც უმეტესად რეფრენების სახით შემორჩნენ ხალხურ პოეზიაში²⁶. ქართულ ხალხურ პოეზიაში მრავლად მოიპოვება ისეთი ნიმუში, რომლის შინაარსი დღეს სავსებით გაუგებარია. ეს კი იმას მეტყველებს, რომ მიუხედავად დიდი ცვლილებისა, ზოგიერთმა ლექსმა ძირითადად მაინც შეინარჩუნა უძველესი სიტყვიერი ტექსტი. სიმღერის დათარიღებასა და მისი ხასიათის განსაზღვრაში სიტყვიერი ტექსტის უდიდეს მნიშვნელობას არაერთგზის უსვამდა ხაზს აკად. ივ. ჭავჭავაძე. მაგალითად, მან დაამტკიცა, რომ კავკასიის ტერიტორიაზე გავრცელებული „იავნანას“ ტიპის სიმღერებიდან, ქართული ტექსტი, რომელშიც „თეთრი ზღვა“ არის მოხსენიებული, ყველაზე უძველესია²⁷. მანვე დაასაბუთა სიმღერების: „ალილოს“, „ვინცა კაცია, არნანოს“, „ღმერთო, ღმერთო, მოწყალეო“-ს და სხვათა წარმოშობის ეპოქა²⁸. მაშასადამე, თუ ქართული ხალხური ლექსის მთელ რიგ საკითხებში ჩვენ ანგარიშს ვუწევთ სასიმღერო ელემენტებს, ასევე, თავის მხრივ, ხალხური ლექსი, მისი სიტყვიერი მასალა, შუქს ჰფენს სიმღერის წარმოშობისა და განვითარების მრავალ მნიშვნელოვან საკითხს.

ხალხური ლექსის მკვლევრისთვის ფასდაუდებელი მნიშვნელობა აქვს პროფ. დიმიტრი არაყიშვილის მონოგრაფიულ გამოკვლევებს როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებზე. განსაკუთრებით ალტაცებით წერდა კომპოზიტორი-მკვლევარი ხევსურული სიმღერების შესახებ:

„ხევსურული. სიმღერა — ესაა ძველი დროის შესანიშნავი ძეგ-

²⁶ ამ საკითხის შესახებ იხ. წინამდ. ნაშრომი, „რეფრენი“, გვ. 63.

²⁷ იხ. შ. ა. ს. ლ. ა. ნ. ი. შ. ვ. ი. ლ. ი., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ., გვ. 153.

²⁸ ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, გვ. 13-14.

ლი. ის უძვირფასესი დადასტურებაა იმისა, თუ როგორი იყო, ან როგორი უნდა ყოფილიყო — მელოდიურობით, ფორმით, რიტმით — საერთოქართველური სიმღერები იმ შორეულ ეპოქაში, როცა ეს ხალხი ერთ ოჯახს წარმოადგენდა“²⁹.

დიმ. არაყიშვილი, მართალია, საგანგებოდ არ შეხებია სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის ურთიერთობას, მაგრამ მისი თითქმის ყველა გამოკვლევებიდან ცხადი ხდება, რომ იგი სიმღერის მელოდიისა და რიტმის ჩამოყალიბებაში დიდ როლს აკუთვნებდა ლექსს, შინაარსს. მაგალითად, გურული სიმღერების მკვირცხლ, ცოცხალ რიტმს იგი ხსნის ამ სიმღერების სიტყვიერი ტექსტით. „და მართლაც, დაუკვირდით ამ სიმღერების ტექსტს. შეიძლება თუ არა დარჩეს აქ ადგილი ნაღვლიანი სიტყვებისათვის, როცა გონება-მახვილობა ასე სწრაფად ენაცვლება თავშეუკავებელ მხიარულებას“³⁰.

თუკი ჩვენ დღეს შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ქართული ხალხური პოეზია მისი განვითარების ადრეულ საფეხურებზე, ამის საშუალებას პირველ რიგში ხევისურული და სევანური ლექსები იძლევიან. ქართული ლექსი და სიმღერა წარმოიშვნენ რა ერთად, ერთნაირ პირობებში და ერთ ნიადაგზე, საუკუნეების მანძილზე მხარდამხარ ვითარდებოდნენ. ამიტომ ხალხური ლექსისა და სიმღერის ერთმანეთისგან სავსებით იზოლირებულად შესწავლა შეუძლებელია. თანამედროვე ქართველი მუსიკათმცოდნეები, ხალხური სიმღერების შესწავლის დროს ყოველთვის დიდ ანგარიშს უწევენ სიტყვიერ ტექსტს. პროფ. გრიგოლ ჩხიკვაძემ საგანგებოდ შეისწავლა ქართული ლექს-სიმღერების „იავნანას“, „საბოდიშოს“, „ნადურის“, „ლაზარეს“ და მრავალი სხვ. სიტყვიერი ტექსტი და მუსიკალური მელოდია, და ყოველივე ამის შემდეგ მიიჩნია ისინი უძველეს ქართულ წარმართულ ლექს-სიმღერებად³¹. თავის მხრივ, პროფ. პანტელეიმონ ბერაძემ, ძველი ქართული ლექსის რიტმის გასარკვევად საფუძვლიანად გამოიკვლია ხევისურული „მთიბლურის“, სევანური „ლილეს“, „ზარის“,

²⁹ Народные песни горцев Восточной Грузии, ж. «Советская музыка» М., 1939, №7, с. 25.

³⁰ Д. А р а к ч и е в, Народная песня Западной Грузии, М., 1908, с. 16.

³¹ გრ. ჩ ხ ი კ ვ ა ძ ე, ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა, საქ. სსრ მუსიკალური ფონდი, თბ., 1948, გვ. 13-14.

„ოსოვ რაიდა ვარადას“ მუსიკალური მხარე და ქართული ლექსის ისტორიისთვის მეტად მნიშვნელოვანი დასკვნები გააკეთა³².

ლექსისა და სიმღერის ურთიერთობის საკითხს შეეხო ილია ჭავჭავაძე ნარკვევში „ქართული ხალხური მუსიკა“³³. მართალია, ეს ნარკვევი ხელოვნების ზოგად ასპექტში აშუქებს ჩვენთვის საინტერესო საკითხს, მაგრამ მას მაინც ფასდაუდებელი მნიშვნელობა აქვს ხალხური ლექს-სიმღერით დაინტერესებული მკვლევარისთვის. დიდი ილიას აზრით, „... სიმღერა, გალობა, სხვა არა არის-რა, გარდა ბედნიერად შექსოვილის პოეზიისა და მუსიკისა. აქ, სიმღერაში, გალობაში, მწყობრი ხმა ჰშველის წყობილ-სიტყვაობას და წყობილსიტყვაობა მწყობრს ხმასა, რათა მთლად და სავსებით ადამიანმა გამოსთქვას თავისის სულის მოძრაობა და თავისის გულის ძარღვის ცემა. ხმა და სიტყვა ცალ-ცალკე ბევრს შემთხვევაში უღონონი არიან ადამიანის გულის სიღრმიდან ამოზიდონ იგი სხვილი და წვრილი მარგალიტები, რომლითაც სავსეა ადამიანის გული და რომელნიც აიშლებიან ყოველთვის, როცა ან სევდა-მწუხარება, ან სიხარული შესძრავს ხოლმე ღვთაებურს სიმებს ადამიანის სულიერებისას“³⁴. განსაკუთრებით საყურადღებოა ის ადგილები, სადაც ილია სიმღერის, მუსიკის ეროვნულობაზე, მის თვითმყოფალობაზე მსჯელობს. „ყოველ ერს თავისი კილო, თავისი ჰანგი“ გააჩნიაო, ამბობს პოეტი. „ქართველი როცა ჰკვნესის, სხვა-რიგად, სხვა ხმით, სხვა კილოთი ჰკვნესის, ვიდრე ფრანგი, ანუ გერმანელი; ქართველი როცა ჰხარობს, სულ სხვარიგადა ჰხარობს და სიხარულის გამოთქმაცა სულ სხვა რიგია. რა არის, მაგალითებრ, ქართველის: „ვაი“, „ვიშ-ვიშ“, „ვაშა-ვაშა“, თუ არ თქმა, თუ არ ძახილი, თუ არ ყეფა ასე თუ ისე ნაძგერის გულისა... ეგ ზომ ცარიელი ხმაა, ზომ იგი უტყვი ბგერაა ხმისა, რომელიც უტყვს პოეზიაზედ უფრო ახლოა, ვიდრე მეტყველ მუსიკაზედ, ესე იგი უფრო მუსიკაა, ვიდრე სიტყვიერება“³⁵. მაგრამ ეს სიტყვები, განაგრძობს ილია, მხოლოდ ქართველისათვის არის გასაგები, რადგან მასში ქართველი კაცისთვის გასაგები შინაარსი, აზრი დევს³⁶. ილია ჭავ-

³² პ ა ნ ტ ე ი მ ო ნ ბ ე რ ა ძ ე, ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრის ქართული საწყისები, სადოქტორო დისერტაცია, თბილისი, 1949, გვ. 70-74 და სხვ.

³³ ი ლ ი ა ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე, თხზულებათა სრული კრებული, III, თბილისი, 1953.

³⁴ ი. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე, გვ. 145.

³⁵ იქვე, გვ. 147.

³⁶ იქვე.

ჭავჭავი სიამაყით აღნიშნავს, რომ თუ საეკლესიო საგალობლებზე მძლავრი გავლენა იქონია ბერძნულმა გალობებმა, „საერო სიმღერა თვით-ნაჩენია თავით, თავისით-მყოფია, თვით-მოარული... და ამ მხრით მუსიკის მცოდნე კაცთა თვალში ქართული სიმღერები სრულს ახალს ამბავს უნდა წარმოადგენდეს მუსიკის ისტორიისა და თეორიისათვის“³⁷.

ამრიგად, ილია ჭავჭავაძე თავის ნარკვევში ხაზს უსვამს ხალხური მუსიკისა და სიტყვიერი ტექსტის მჭიდრო კავშირს. იგი ხედავს, რომ ხალხის გრძნობებსა და ფიქრს სიმღერა ანუ ლექსისა და მუსიკის ერთად შერწყმა უკეთ გამოხატავს. მაგრამ ილიას ეს ნაშრომი ჩვენთვის იმით უფრო არის საყურადღებო, რომ ერის მესაიდუმლე დიდი პოეტი შესანიშნავად გრძნობს ხალხურ სიმღერაში სიტყვის, აზრის, შინაარსის პრიმატს მუსიკალური ბგერების მიმართ. ვისაც ხშირად ჰქონია საქმე ხალხურ მთქმელებთან, დაგვემოწმება, რომ ხალხისთვის სიმღერა სიტყვის, ლექსის გარეშე არ არსებობს. ნიშანდობლივია ის ფაქტიც, რომ ვერც ერთი მთქმელი მუსიკალურ პანგს, მუსიკალურ მელოდიას ლექსის გარეშე ვერ გეტყვის. ლექსის შინაარსისადმი ყურადღების გამახვილება იგრძნობა არა მარტო ხალხური სიმღერების მუსიკალურ მხარეზე დაკვირვებით, არამედ ამას კარგად ამჟღავნებენ თვით ლექსის ცალკეული კომპონენტები და მთელი მისი მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებანი. ამიტომაც ჩვენ, მიუხედავად იმისა, რომ წინამდებარე ნაშრომში „წმინდა“ ფორმის საკითხებს განვიხილავთ, ყოველთვის ვცდილობთ ამა თუ იმ კომპონენტის ბუნება, მისი სპეციფიკა ავხსნათ ლექსის მთლიან შინაარსზე დაყრდნობით.

საბოლოოდ ჩვენი შეხედულება ხალხურ პოეზიაში ლექსისა და მუსიკალური პანგის ურთიერთობის შესახებ შეიძლება ასე ჩამოვაყალიბოთ:

უძველეს ქართულ ხალხურ ლექს-სიმღერებზე დაკვირვება ააშკარავებს, რომ თავდაპირველად ლექსი, სიმღერა და ცეკვა წარმოადგენდა ერთ მთლიან მოვლენას და მისი შესრულება ხდებოდა გუნდის მიერ. პირველ ხანებში ლექსი პრიმიტიული იყო და შედგებოდა განუვითარებელი სიტყვიერი მასალისგან, რომელსაც დამოუკიდებლად არსებობა არ შეეძლო და მთლიანად

ექვემდებარებოდა მუსიკალურ მხარეს. გუნდში კორიფეს როლის ზრდასთან ერთად თანდათან იზრდება სიტყვიერი ტექსტის მნიშვნელობაც. დროთა განმავლობაში სიტყვიერმა ტექსტმა შეიძინა საკუთარი რიტმი, წყობა, რითმა და თვითონ გახდა სიმღერის ტონის მიმცემი და მისი რიტმის განმსაზღვრელი. მართალია, ლექსი ამის შემდეგაც მჭიდროდაა დაკავშირებული სიმღერასთან, მაგრამ მას გააჩნია დამოუკიდებლად არსებობის უნარი და განვითარების საკუთარი გზები აქვს.

ქართული ხალხური ლექსის მეტრიკის ჩამოყალიბებაში მთავარი როლი ითამაშა ხალხურმა ენობრივმა მოვლენებმა. ამიტომ მისი შესწავლა „ლიტერატურული“ თვალსაზრისით არამც თუ შესაძლებელი, არამედ ერთადერთი სწორი და აუცილებელი გზაა.

ამით ვამთავრებთ ხალხური ლექსისა და სიმღერის ურთიერთობის საკითხის მოკლე მიმოხილვას. ჩვენი დამოკიდებულება ამ საკითხის მიმართ უფრო ნათლად გამომჟღავნდება ლექსის ცალკეული კომპონენტების განხილვის დროს.

რ ე ფ რ ე ნ ი

ჩვეულებრივ, როგორც ხალხური, ასევე ლიტერატურული ლექსის მკვლევრები (ჟირმუნსკი, გაწერელია, სიდელნიკოვი და სხვ.) რეფრენს სტროფთან, ან სტროფის შემდეგ განიხილავენ. ეს მკვლევრები გამოდიან იქიდან, რომ რ ე ფ რ ე ნ ი, მ ი ს ა მ ლ ე რ ი: ლექსში სტროფის, ან ტაეპის შ ე მ დ ე გ დ გ ა ს და ამიტომ ისინი არ არღევენ ამ თანმიმდევრობას. თუ საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა სავსებით გამართლებულია ლიტერატურული ლექსის თვალსაზრისით, ამას ვერ ვიტყვით ხალხური ლექსთწყობის კვლევის დროს. ჭერ ერთი, იმიტომ, რომ რეფრენის ადგილი არაა ისე ზუსტად განსაზღვრული, როგორც ლიტერატურაში, მეორეც იმიტომ, რომ მისამღერები და რეფრენები ისტორიულად წინ უსწრებენ ლექსის, როგორც რიტმულად ორგანიზებული სიტყვიერი ტექსტის, ჩამოყალიბებას.

დავიწყეთ იქიდან, რომ რ ე ფ რ ე ნ ი და მ ი ს ა მ ლ ე რ ი არ უნდა იყოს ერთი და იგივე ცნების გამომხატველი ტერმინი. ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში რ ე ფ რ ე ნ ი ს სინონიმად მიღებულია მ ი ნ ა მ ლ ე რ ი ანუ მ ი ს ა მ ლ ე რ ი. რეფრენის ისტორიული თვალსაზრისით განხილვის დროს ეს გარემოება ხშირად უხერხულობას ქმნის, ამიტომ აუცილებელია ამ ტერმინებს შორის არსებული საზღვრების დადგენა.

Refrain ფრანგული წარმოშობის სიტყვაა და ნიშნავს განმეორებას. ამ ტერმინის თარგმნა სხვა ქვეყნის მეცნიერებს თითქმის არ უცდიათ¹ და მან საერთაშორისო ტერმინის უფლება

¹ე. კ ო ტ ე ტ ი შ ე ი ლ ი ერთ ადგილას რეფრენის ნაცვლად ხპარობს განმეორებას (იხ. მისი „ხალხური პოეზია“, ქუთაისი, 1934, შენიშვნები, გვ. 326 მაგრამ მან, როგორც ჩანს, გავრცელება ვერ პოვა. შესაძლოა ეს იმიტომ აიხსნას, რომ ტერმინი „განმეორება“ უკვე მიღებული იყო სხვა პოეტური ზერხის აღსანიშნავად.

მოიპოვა (ყოველ შემთხვევაში, ასევე ხმარობს მას, რუსეთში — ვესელოვსკი, შიშმარევი, შტოკმარი; გერმანიაში — შტენგელი, ბიუხერი; ჩვენში — კეკელიძე, გაწერელია და სხვ.). მხოლოდ მის გვერდით რუსულ ლიტერატურაში განჩნდა ტერმინი — *приум* და ქართულში (შესაძლოა რუსულის გავლენით) — მისამღერი ანუ მინამღერი.

ლიტერატურულ პოეზიაში ნაკლებად შესამჩნევია განსხვავება რეფრენსა და მისამღერს შორის². ფაქტიურად იქ მისამღერი არცა გვაქვს, ხოლო იგი, რასაც ამ ტერმინს ვუწოდებთ ხოლმე, არის კომპოზიციურად მეტად თუ ნაკლებად გამოკვეთილი სხვადასხვა წყობის ერთეულების (სიტყვის, ფრაზის, სტრიქონების ან სტროფის) კანონზომიერი განმეორება, ანუ *refrain*, რეფრენი. რაც შეეხება მისამღერს, მართალია, მისი ფუნქცია ხშირად უახლოვდება რეფრენისას, მაგრამ იგი მაინც მკვეთრად განირჩევა მისგან, როგორც დანიშნულებით, ასევე ბუნებითა და წარმოშობის თავისებური პირობებით. თუ რეფრენი ასე თუ ისე მაინც შემორჩა პოეზიას და მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მისი სტრუქტურის ჩამოყალიბებაში, ამას ვერ ვიტყვით მისამღერზე. იგი თავისი სპეციფიკურობის გამო ვერ შეეგუა ლექსის და სიმღერის, უმეტესად გუნდური სიმღერის ბატონობის ქვეშ დარჩა. შევეცდებით შეძლებისდაგვარად განვმარტოთ და კონკრეტული ნიმუშებით ვაჩვენოთ მათი მსგავსება-განსხვავებანი. ამისათვის საჭიროა მოკლედ გავცნოთ მისამღერის ისტორიას.

ქართულ ხალხურ პოეზიაში მისამღერებზე დაკვირვებას უნებურად გადავყავართ ლექსის წარმოშობის უძველეს ეპოქაში. საბედნიეროდ, ჩვენს მდიდარ ფოლკლორში, ყოველმხრივ განვითარებული, ფორმისა და შინაარსის მხრივ მაღალოსტატურად დახვეწილი ლექსების გვერდით მოგვეპოვება მრავალი ნიმუში, რომელიც აშკარად ატარებს არქაული პოეზიის კვალს.

აკად. ა. ვესელოვსკი ერთ ადგილას ამბობს: „ჩვენ რომც არ გვექონოდა ხალხური სიმღერების გუნდური საწყისის დამამტკიცებელი საბუთები, იგი თეორიულად მაინც უნდა გვევარაუდა“,³. მართლაც, ძველ მისამღერებსა და რეფრენებზე დაკვირვება უეჭველს ხდის, რომ ინდივიდუალურ პოეზიას წინ უსწრებ-

² რეფრენი ქართულ ლიტერატურაში განიხილა პროფ. აკაკი გაწერელია; იხ. მისი „ქართული კლასიკური ლექსი“, საბჭოთა მწერალი, თბ., 1953, გვ. 237-241.

³ А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, 1940, с. 201.

და გუნდური შემოქმედების ხანგრძლივი პერიოდო. გამოჩენილი ქართველი ფოლკლორისტი ვახტანგ კოტეტიშვილიც ანალოგიური აზრისაა; „საგულისხმო არის დაძახილი... „ლისო, ლისო, ქარი ჰქრისო, ლისიმ დალაღეო, შევარდენი ფრთასა შლისო, ლისიმ დალაღეო“. ეს მომენტი, ისევე როგორც განმეორებანი, კლიმაქსები, პალილოგიები და სხვ... უნდა აიხსნას ძველი გუნდობრივობის საფუძველზე (ხაზი ჩემია—ჯ. ბ.)“⁴. ვ. ჟირმუნსკი „ისტორიული პოეტიკის“ წინასიტყვაობაში საგანგებოდ აღნიშნავდა: „ვესელოვსკის მიერ ჩამოყალიბებული პირველყოფილი ხალხური პოეზიის ძირითადი თავისებურებანი — სინკრეტიზმი, გუნდური საწყისი, პოეზიის კავშირი ხალხურ წეს-ჩვეულებებთან — ესაა საზოგადოებრივი სინამდვილის შინაარსის ასახვა სიმბოლურ ფორმაში. ვესელოვსკის ეს კონცეპცია წარმოადგენს ნამდვილ ისტორიულ აღმოჩენას“⁵. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სინკრეტიზმის გამოჩენილი მკვლევრების ზოგიერთი ძირითადი შეხედულება, რომელიც გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან მუშავდებოდა სტიქიური მატერიალიზმის გავლენით, ხშირად პოულობს მხარდაჭერას მარქსისტულ-ლენინურ ლიტერატურაში, განსაკუთრებით კი ენგელსის გენიალურ ნაშრომში „ოჯახის, კერძო საკუთრებისა და სახელმწიფოს წარმოშობა“. თანამედროვე მკვლევრის ამოცანაა ახეთ შეხედულებებს მიუდგეს მარქსისტული თვალსაზრისით და გამოიყენოს თავის მუშაობაში.

ჩვენს ხელში არსებული ქართული ხალხური პოეზიის მდიდარი და მრავალფეროვანი ნიმუშები საესებით ადასტურებენ პოეზიის თავდაპირველ გუნდურ ხასიათს. ამ მხრივ სადავოდ მიგვაჩნია ელ. ვირსალაძის მოსაზრება: „ვესელოვსკი სცდებოდა, როცა მონოდიური ლირიკის წარმოშობას საფერხულო პოეზიის რღვევას, საფერხულო-საწყესო სიმღერიდან ინდივიდუალური პოეტის გამოყოფას უკავშირებდა მხოლოდ. ვფიქრობთ, მონოდიური ლირიკა ბევრად უფრო ადრე, შრომის ინდივიდუალურ სიმღერაში ჩაისახა და განვითარდა“⁶. დავას არ იწვევს, რომ მონოდიური ლირიკა შრომის ინდივიდუალურ სიმღერაში აღმოცენდა, მაგრამ განა შრომის ინდივიდუალური სიმღერა საფერხისო-საგუნდო სიმღერებზე ადრე არსე-

⁴ ვ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, ქუთაისი, 1934, გვ. 326.

⁵ „ისტორიული პოეტიკის“ წინასიტყვაობა, გვ. 27.

⁶ ელ. ვირსალაძე, ქართული ხალხური ლირიკის ძირითადი სახეობანი, ლიტერატურული ძიებანი, ტ. VIII, გვ. 281.

ბობდა? სინკრეტიზმის პერიოდის მკვლევრები, როგორც გასული საუკუნისა, ისე თანამედროვენი, საეჭვოდ არ ზღიან იმ დებულებას, რომ თავდაპირველად სიმღერა გუნდური იყო, ხოლო ინდივიდუალური პოეზია, როგორც შრომის, ასევე ლირიკული, წარმოიშვა შედარებით გვიან, კერძოდ, მაშინ, როცა გუნდში კორიფეს ჩოლი გაიზარდა და პოეტურმა სინკრეტიზმმა რღვევა განიცადა. ასეთი მოვლენა პოეზიის სფეროში სავსებით კანონზომიერია პირველყოფილი საზოგადოებისათვის, სადაც ყველაფერი კოლექტიური იყო — შრომაც, ბრძოლაც და გართობაც. ქართული ფოლკლორის ისტორიიდან ცნობილია, რომ „ამირანის თავგადასავალს საქართველოში გვიამბობენ როგორც ჩვეულებრივ ზღაპარს, ან სიმღერათქმით გადმოგვცემენ, ან გუნდურად მღერიან. შესრულების ეს უკანასკნელი სახე ადრინდელი ფოლკლორული სინკრეტიზმის საფეხურს უკავშირდება და თავისი გენეზისით ყველაზე ძველია“⁷. ამირანის ლექსზე გამოთქმული ეს აზრი თავისუფლად შეიძლება გავავრცელოთ საერთოდ ქართულ ხალხურ პოეზიაზე.

რა თქმა უნდა, დღეს ამაო ცდა იქნებოდა მოგვეჩვენა ხალხური პოეზიის ისეთი ნიმუშები, რომლებსაც შენარჩუნებული ექნებოდა სინკრეტული პერიოდის ყველა ნიშანი, მაგრამ ჩვენი ზოგიერთი კუთხის, განსაკუთრებით სვანური, ხევსურული და გურული ზეპირსიტყვიერების უძველეს ნიმუშებზე დაკვირვებით, შესაძლებელი ზდება დაახლოებით მაინც გათვალისწინებულ იქნას ის შემოქმედებითი სამუშაო, რომელშიც იწრთობოდა და საუკუნეების მანძილზე ყალიბდებოდა ხალხური პოეზია.

თანამედროვე გაგებით ლექსი გულისხმობს სიტყვიერი ტექსტის რიტმულ და ინტონაციურ ორგანიზებულობას. თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ ზოგიერთ გურულ, სვანურ, ხევსურულ და სხვა კუთხის სიმღერებს, შევნიშნავთ, რომ რიგ შემთხვევაში იქ არა გვაქვს გარკვეული ზომისა და წყობის მატარებელი სიტყვიერი ტექსტი. ეს უკანასკნელი თითქმის არაფრით არ განსხვავდება ჩვეულებრივი პროზაული მეტყველებისაგან. მოვიყვანთ ერთი მათგანის ნიმუშს:

ოდელა, დილა, ოდელა ოხოზია პოი,
ვაი და უი დაეცა, ძმანებო, ჩვენს მტერს თავში, პოი,

⁷ მ ი ხ ე ი ლ ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი , მიჯაჭვული ამირანი, თბ., 1947, გვ. 169.

ჩვენ მშვიდობა, გამარჯობა მოგვცეს ღმერთმა,
ამ ყანის ადრე გათავება და კაი კეთება,
ვოხოხოი ადილაი ოდელია ხოი⁸.

თუმცა ამ სიმღერაში სიტყვიერი ტექსტი გარკვეული შინაარსის შემცველია, მაგრამ იგი რიტმულად სრულიად მოუწესრიგებელია (ვგულისხმობთ საკუთარ რიტმს). და მთლიანად ემორჩილება სასიმღერო რიტმს. კიდევ უფრო მეტი მაგალითების მოტანა შეიძლება, სადაც სიტყვიერი ტექსტი მხოლოდდამხოლოდ პრიმიტიული, ხშირად, გაუგებარი ცალკეული სიტყვებისა და შეძახილებისგან შედგება:

ჰოაა, ოაა, იოა, ჰაა, ჰოოა.
ოო, იო, იო, იო, იო, იო, იო...
ოდელიე, ოდა, ოდელიე, ოდა. და სხვ⁹.

ან:

ჰოვოე, ოჰოჰო!
დოვოე, ოჰო, ოჰო!
ვოდელია იო!
აგერ წამოდო!
ჰოჰოო...
ვალმა წამოდო!
ამოუარეო, ოოო ჰოჰ, ე ჰეე!
ჩაუტრიალეო, ოჰო ჰო.¹⁰

ეს სიმღერები სრულდება გუნდის მიერ და მათგან სიტყვიერი ტექსტის ამოღება და ინდივიდუალურად შესრულება შეუძლებელია, რადგან მას არ გააჩნია დამოუკიდებლად არსებობის უნარი. ჩვენ მხედველობიდან არ ვუშვებთ იმ გარემოებას, რომ სიტყვიერი ტექსტი ასეთ ლექს-სიმღერებში ცვალებადია და წინათ მის ნაცვლად შესაძლოა სხვანაირი ტექსტი ყოფილიყო. მაგრამ ამ სიმღერების შესრულების ხასიათი, მისი მუსიკალური წყობა უცილობელს ხდის, რომ საკუთარი რიტმული წყობის მქონე ტექსტი, ანუ ლექსი ასეთ სიმღერებში თავდაპირველად არ იქნებოდა. ანალოგიური ფორმის სიმღერები წარმოადგენენ იმ ეპო-

⁸ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხური სიტყვიერება, 1, ფედერაცია, 1937, გვ. 329.

⁹ მ ი ხ ე ი ლ ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი, ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, 1956, გვ. 239.

¹⁰ იქვე, გვ. 240.

ქის გადმონაშთს, როცა ლექსი ჯერ კიდევ არ იყო ჩამოყალიბებული და მხოლოდ ჩანასახის სახით იმყოფებოდა მუსიკალური რიტმის საშოში. სპეციალური სამეცნიერო ლიტერატურიდან ირკვევა, რომ ლექსის განვითარების ისტორია დაახლოებით ერთნაირია მსოფლიოს ყველა ქვეყანაში. ტეილორი, ვესელოვსკი, ბიუხერი, მეიერი, შურცი და სხვები თავიანთ გამოკვლევებში მიუთითებენ, რომ ლექსის წარმოქმნას თავდაპირველად წინ უსწრებდა მუსიკალური ელემენტების, შეძახილებისა და მისამღერების წარმოშობა. ვესელოვსკის აზრით, ამ უძველეს საფეხურზე „ხელმძღვანელი როლი ეკუთვნოდა რიტმს, რომელიც არეგულირებდა მელოდიას და, მასთან ერთად, პოეტურ ტექსტს. ამ უკანასკნელის მაშინდელი მნიშვნელობა მეტად მოკრძალებულად გამოიყურება: ეს იყო უბრალო წამოძახილები, ემოციების გამონატყვა, მუსიკალური ტაქტისა და მელოდიის მატარებელი რამდენიმე უშინაარსო, უმნიშვნელო სიტყვა“¹¹.

როგორც ვხედავთ, ხალხური შემოქმედების განვითარების ადრეულ საფეხურზე მისამღერებს, ანუ მუსიკალური მნიშვნელობის ბგერათა კომპლექსებს გაბატონებული მდგომარეობა ეჭირათ სიმღერაში. სამეცნიერო ლიტერატურაში განმტკიცებულია შეხედულება, რომ პირველყოფილი პოეზიის მუსიკალური რიტმის ფორმირებაში გადამწყვეტი როლი შრომის პროცესის რიტმმა ითამაშა. ჩვენ უკვე მოვიხსენიეთ მისამღერების კავშირი მუსიკასთან.

როგორც ცნობილია, მუსიკას გააჩნია ორი ფორმა: სასიმღერო (ვოკალური) და ინსტრუმენტული. გასული საუკუნის ბოლოს, კარლ ბიუხერმა, გამოდიოდა რა საყოველთაოდ ცნობილი მოვლენიდან — რომ ადამიანს ჩვეულებად აქვს სამუშაოს სიმღერა ააყოლოს, წამოაყენა თეორია მუსიკის შრომის პროცესიდან წარმოშობის შესახებ¹². კერძოდ, იგი ამტკიცებდა, რომ სიმღერა წარმოიშვა ადამიანის სხეულის რიტმული მოძრაობისა და სამუშაოს ხმების მჭიდრო ურთიერთობის შედეგად. ამავე მოვლენას უკავშირებდა ბიუხერი ინსტრუმენტული მუსიკის წარმოშობასაც. კიდევ მეტი, მას ცალკეული მუსიკალური ინსტრუმენტები პირდაპირ გამოჰყავდა სამუშაო იარაღებიდან. ბიუხერის ამ თეორიაში ზოგი რამ გაკრიტიკებული და უკუგდებული იქნა. მაგრამ, საერთოდ, რა გა-

¹¹ А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940, с. 300-201.

¹² об. К. Бюхер, Работа и ритм, М., 1923, с. 259-282.

დაქარბებული და ხელოვნური არ იყოს საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა, გერმანელი მეცნიერი უდავოდ მართალია ერთში: მუსიკალური რიტმის ცალკეული სახეები წარმოიქმნენ შრომის პროცესების რიტმიდან. ამ ფაქტმა უდიდესი როლი ითამაშა მუსიკის მეორე ფორმის — სასიმღერო ანუ ვოკალური მუსიკის შემდგომ განვითარებაში, რომელმაც თავის მხრივ გარკვეული გავლენა მოახდინა ხალხურ პოეზიაზე.

კარლ ბიუხერს, მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის ზეპირსიტყვიერი ნიმუშებიდან, მათ შორის ქართულიდანაც, მოჰყავს უამრავი მაგალითი, რომლის მიხედვით შრომას თან ახლავს სამუშაოს რიტმის შესაფერი ამოძახილები, მისამღერები და სხვ.¹³ ჩვენი შრომის ლექს-სიმღერებს ყურადღება მიაქციეს აგრეთვე სხვა უცხოელმა მკვლევარებმა: არქანჯელო ლამბერტმა, ჟან შარდენმა და შევალე გამბამ. ქართული შრომის ლექსები სპეციალურად განიხილეს პროფ. მ. ჩიქოვანმა, მკვლევარმა თამარ ოქროშიძემ და სხვ., რომლებიც ჩვენთვის საინტერესო საკითხებსაც შეეხნენ.

შრომის გუნდური სიმღერების შესახებ მკვლევარი თ. ოქროშიძე წერს: „კოლექტიური ანუ ჯგუფური შრომა ამა თუ იმ საქმისათვის მოითხოვს რამდენიმე შემსრულებელს, რომელთაც უნდებათ არა მარტო შრომის რიტმთან შეთანხმება, არამედ ურთიერთშორის საერთო ტაქტის, ტემპისა და რიტმის გამონახვა, ეს ხდება სიმღერის საშუალებით, რომლის დროსაც მომუშავეთა მოძრაობა და შინაგანი რიტმი აღწევს სრულ შეთანხმებას. ასე შექმნილი რიტმი შემდეგში უკუმოქმედებს შრომის პროცესზე და იქვემდებარებს მას. ასეთია ვუთნური, ნადური, სამკალი და სხვ.“¹⁴.

მისამღერებისა და სიტყვიერი ტექსტის ურთიერთობის თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევენ „ნადური“ ლექს-სიმღერები. შრომის რიტმთან კავშირი ამ სიმღერებში ისე მჭიდროა, რომ მათი შესრულება შრომის პროცესიდან მოწყვეტილი თითქმის შეუძლებელია. დოც. ჯ. ნოლაიდელი საინტერესო დაკვირვებას გვიზიარებს: „ხალხური შემოქმედების ზოგიერთმა გუნდმა სცადა ნადური სიმღერები სცენაზე გადმოეტანა, მაგრამ ამან სასურველი შედეგი ვერ გამოიღო — სიმღერამ აღრინდელი სახე დაჰკარგა. ამის მიზეზი ზოგჯერ ისიცაა, რომ ზოგიერთი გუნდის ხელმძღვანელი თვითნე-

¹³ იქვე, გვ. 20 და სხვ.

¹⁴ ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, 1, 1960, გვ. 190.

ბურად ცვლიდა ნადურ სიმღერებს, ახდენდა მის ერთგვარ მოდერ-
ნიზებას, სახეს უცვლიდა სიმღერის თავდაპირველ და ხალხში ასე-
ული წლების განმავლობაში დამკვიდრებულ წყობას. და ტემბრს. გარ-
და ამისა, ნადური სიმღერები უშუალოდ შრომის პროცესში სრულ-
დებოდა. სცენაზე შესრულებული ნადური კი რიტმულობის უშუა-
ლო აღქმას მოკლებულია¹⁵. ნადურ სიმღერებში სიტყვიერი ტექს-
ტი მცირეა, მას მხოლოდ დამწყები ამბობს, არც გამყივანე, არც
შემხმობარი, არც ბანი სიტყვებით არ მღერიან. პირველ მუხლს
მომღერალიც უსიტყვოდ მღერის. ჩვეულებრივ, ნადური სიმღერა
ნელა იწყება, შემდეგ თანდათანობით ჩქარდება და ბოლოს ისე
სწრაფი ხდება, რომ მხოლოდ მიძახილები უძლებენ მის რიტმს.
შრომის ტემპი მთლიანად მიჰყვება სიმღერისას. მოვიტანთ ერთ
ნიმუშს:

მომღერალთა პირველი ჯგუფი:

მომღერალი: პო-ვო, პოიდა.

შემხმობარი: პო-ო-ო-ო.

მომღერალი პოო-ო!

შემხმობარი პოო-ო-პო!

მომღერალი: ვო-დი-ლა-და-დი-ლა
ვოდელისაო ჰაა,
ორი-რამა-პო!

შემხმობრები: პო-ო-ო-ო!

მომღერალი: ვა თუ დილას ყურ-
დგელმაო, კიდევ გვე-
რდი მარბინაო პოო!

მომღერალთა მეორე ჯგუფი:

პო-ვო, პოიდა.

პო-ო-ო-ო.

პო-ვო!

პო-ო-ო-ო!

ვო-დე-ლა-და დი-ლა-ვო-დე-ლიასაო-
ჰაა, ორი-რამა-პო!

პო-ო-ო-ო!

ვა თუ დილას ყურდგელმაო,
კიდევ გვერდი მირბინაო პოო!

ნადურში მომღერალი და გამყივანე ერთსა და იმავე დროს
მღერიან. ხმის შეწყობა უტექსტოა. დაახლოებით ასე:

ვო-რი-რა, ვო-რო

ვი-რუ-რი-რა-ვო-

რე-რა-ვო-რე-ორ ვო და.

ვი-რი-ო- პო-რუ-ო-ო-ო, ვირუოო,

ურუოო, ვირიუოო, ურუაოო. 16

ნადური სიმღერების ტექსტი დღეს, უმეტესად, ვრცელია,
მაგრამ აშკარად ეტყობა, რომ იგი შემდეგ არის შესული. თავდა-

¹⁵ ჯ. ნოღაიძე, ჯ. ჩხეიძე, აქარული სამიწათმოქმედო შრომის
ლექსების და სიმღერების ზოგადი დახასიათება, ბათუმის სამეცნიერო-კვლევითი ინ-
სტიტუტის შრომები, 1, 1960, გვ. 70-71.

¹⁶ იქვე, გვ. 72.

პირველად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ასეთი სიმღერების ტექსტი მცირე და პროზაული უნდა ყოფილიყო. საუკუნეების განმავლობაში სამუშაო რიტმისა და მასთან სიმღერის რიტმის თანდათანობითმა შეხამებამ, სიტყვიერი ტექსტიც უფრო ორგანიზებული გახდა. სიტყვიერი ტექსტის ლექსად ჩამოყალიბებაში ყველაზე დიდი წვლილი მისამღერებს, მათ განმეორებებს უნდა შეეტანა. ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში, თითქმის ყველა მკვლევარი შეთანხმებული იყო იმაში, რომ მუსიკალური მისამღერები წარმოადგენენ ლექსის ყველაზე უფრო ახლობელ წინაპარს. გ. შურცი პირდაპირ ამბობს, რომ მისამღერების განმეორება „... ენაცვლება რითმისა და რიტმს და გვხვდება ორი სახით: ან მუდმივად მეორდება ერთი წინადადება, ან, ზოგჯერ, თუმცა იცვლება სტრიქონის ცალკეული სიტყვები, მაგრამ გვაქვს თანდათანობით მზარდი მისამღერი. სწორედ ეს მისამღერი არის ის განმეორება, რომლიდანაც წარმოსდგება გააზრებული ლექსი“¹⁷.

ქართულ სინამდვილეშიც მოგვეპოვება ისეთი სიმღერები, სადაც მისამღერი თავისი კანონზომიერი განმეორებით ქმნის რიტმულობას და, მიუხედავად მისი წმინდა მუსიკალური ბუნებისა, ლექსის სტრიქონის შთაბეჭდილებას სტოვებს:

ბაილ ბეთგილ, საბრალ ბეთგილ, ლეერი!

ბაილ ილბა, ილბა ბაილ,

ბაილ, მულახ — მუჟალ ინხორალე,

ბაილ ილბა, ილბა ბაილ.

ბაილ ეჲ ზაგენახ ლელტახშ ზურგვწლს,

ბაილ ილბა, ილბა ბაილ¹⁸.

აქ სიტყვიერი ტექსტი მოკლებულია როგორც რიტმს, ასევე რითმას და სხვა, ლექსისათვის აუცილებელ, კომპონენტებს. სამაგიეროდ, მისამღერი — ბაილ ილბა, ილბა ბაილ — ამ მხრივ უფრო მოწესრიგებულია: მ-მარცვლიანი ქორეული ტერფებით შედგენილი ტაეპები, შუაზე ცეზურით, ე. წ. მაღალი შაირის ტიპიურ ნიმუშს წარმოადგენს. თუ ეს მუსიკალური მისამღერი უფრო ძველია, ვიდრე ჩვენში ფართოდ გავრცელებული მაღალი შაირის ლექსი, მაშინ უეჭველია, რომ ამ მისამღერში მაღალი შაირის წინაპართან გვაქვს საქმე. ყოველ შემთხვევაში, უძველეს შრომის და საფერხი-

¹⁷ Г. Ш у р ц , История первобытной культуры, с. 281.

¹⁸ სვანური პოეზია, გვ. 280; სიმღერები შეკრბეს და ქართულად თარგმნეს ა. შ ა ნ ი ძ ე მ , ე. თ. ფ. უ რ ი ა მ , მ. გ. უ ქ ე ჯ ი ა ნ მ ა , თბილისი, 1939.

ხო ლექს-სიმღერებში, სადაც სიტყვიერი ტექსტი ურიტმო და ლექსად ჩამოუყალიბებულია, მისამღერებში უფრო ორგანიზებულია და გარკვეულ კანონზომიერებას ემორჩილებიან. ამ მოვლენას კი არ შეიძლება ძლიერი გავლენა არ მოეხდინა სიტყვიერი ტექსტის რიტმულ მხარეზე. მსოფლიო ფოლკლორის ისტორიიდან ცნობილია, რომ განვითარების ადრეულ საფეხურზე სიმღერას ახასიათებს ერთი და იმავე ფრაზის მუდმივი განმეორება. გ. შურცის მონოგრაფიაში ვკითხულობთ, რომ ერთ-ერთი ჩამორჩენილი ტომის მცხოვრებნი, რამოდენიმე საათის განმავლობაში იმეორებდნენ: „Акула кушает рыбу дыне“¹⁹ ასევე, ტანგანიაკელი მენავეებიც მხოლოდ ერთ ფრაზას „Cunde mama, cunde, cunde, leo cunde“-ს მღეროდნენ გამუდმებით²⁰. ჩვენს საფერხისო სიმღერებშიც ხშირად გვხვდება ანალოგიური მოვლენა. მაგალითად, სევანური სიმღერები „ვოისა რერა რამაშა“ და „ვოგილ, ვოგილ ვასა, ჰეი შინა ვოგილე“ მხოლოდ ამ ფრაზებით ამოიწურება. ხალხურ პოეზიაში ხშირია შემთხვევები, როცა სიმღერის სიტყვიერი ტექსტი გაუგებარია მომღერლისათვის. ამის შესახებ ვესელოვსკი წერს: „ავსტრალიელებს ხშირად არ ესმით იმ სიტყვების შინაარსი, რომლებსაც მღერიან. ტექსტისა და მელოდიის ასეთი ურთიერთობისას, პირველი გვევლინება იმ საშენ მასალად, რომელზედაც დაყრდნობილია მთელი შენობა: საქმე სიტყვის მნიშვნელობაში კი არაა, არამედ მის რიტმულ წყობაში“²¹.

მამასადამე, გამოდის, რომ მაშინ, როცა ლექსი ჯერ კიდევ არაა სიმღერაში თავისი სრული სახით გამოკვეთილი, მუსიკალური მხარე უფრო განვითარებული და რიტმულად მოწესრიგებული ჩანს. ეს მოვლენა უნდა ჰქონოდა შურცს მხედველობაში, როცა შენიშნავს: ის ფაქტი, რომ მუსიკა პოეზიაზე ხნიერია, ყოველ ფეხის ნაბიჯზე იგრძნობა²².

მისამღერები უმთავრესად გუნდური სიმღერებისათვის არის დამახასიათებელი. ეს გასაგებია. სიმღერის ჯგუფურად შესრულების დროს უფრო მეტი საშუალებაა ერთსა და იმავე ტექსტთან სხვადასხვაგვარი მუსიკალური ბგერების, შეძახილების მიმღერება. ასეთია:

¹⁹ გ. შურცის დასახელებული ნაშრომი, გვ. 724.

²⁰ იქვე, გვ. 724.

²¹ Три главы из исторической поэтики, 1899, с. 7.

²² გ. შურცის ნაშრომი, გვ. 730.

1. ბიკებო, ვთოხნოთ სიმინდი .
2. პოი, და პოი დელა,
1. პოი და, პოი დელა!
2. მუშა უნდა მუშაობდეს,
1. პორირარა, მუშა უნდა მუშაობდეს²³.

შრომის რიტმის აჩქარებასთან ერთად ჩქარდება სიმღერის რიტმიც და მაშინ მხოლოდ მისამღერები მიჰყვებიან ბოლომდე სიმღერას, ისიც ძალზე კომპაქტური ფორმით, ხშირად — ერთმარცვლიანები:

1. პი, პა, პე, პა;
2. პე, პა, პე, პა;

და ა. შ.²⁴.

შრომის რიტმისა და სიმღერის რიტმის ურთიერთობის შესახებ საყურადღებო დაკვირვებები აქვს გამოთქმული არქანჯელო ლამბერტს, რომელმაც XVII საუკუნის 50-იან წლებში იმოგზაურა კოლხიდაში: „სიმღერა, რომელიც მოჰყვება ნაღს, გამოუგონიათ მარტო იმიტომ კი არა, რომ ეს მხიარული კრება გაამხნევოს, არამედ იმისთვისაც, რომ იმათ ჩქარა იმუშაონ. ამისათვის საგანგებო სიმღერა აქვთ, რომლის ხმაზე თოხნასაც ისე აწყობენ, როგორც საკრავზე ცეკვას. რამდენადაც სიმღერას ააჩქარებენ, იმდენად თოხნასაც ააჩქარებენ...“ (არ. ლამბერტი, სამეგრელოს აღწერა, თარგმ. იტალიურიდან აღ. ჭყონიასი, თბილისი, 1938, გვ. 52).

მ. ჩიქოვანსაც დაახლოებით ამგვარ შეხედულებას უზიარებს ერთი მშრომელი კოლმეურნე: „... თოხი ხმას ისე აყობა, როგორც ჩონგური და მაშინ მუშა არ იღლებს. ერთ დღეს რომ სიმღერით იმუშაო და მეორე დღეს ჩუმათ იყვე, პირველი დღის ნახევარსაც ვერ გააკეთებ“ (მ. ჩიქოვანი, ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, თბ., 1956, გვ. 242).

მისამღერები ლექსს განვითარების შედარებით მაღალ საფეხურზეც ახასიათებს, მაგრამ მათ თავდაპირველი ფუნქცია არ შეუცვლიათ: ისინი ისევ მუსიკალური ხასიათის არიან და გუნდის სასიმღერო მასალას შეადგენენ:

²³ ჟ. ნოლაიდელი, ჟ. ჩეიძე, აკრული სამიწათმოქმედო შრომის სიმღერები..., გვ. 86.

²⁴ იქვე.

ნამგალო, ჩემო რკინაო,
გასკერ გამძიხ წინაო.

გუნდი:

ჰეპ, ჰოპ. ჰეპ. ჰოპ.
ეჰა, ოჰა, ეჰა, ოჰა.

საინტერესოა, რომ, თუ დამწყები ამბობს მისამღერს, მაშინ მას ხშირად ლექსის სარიტმო ერთეულად იყენებს:

ავხე, ავხე, ავხე, ა ვ ხ ე .
ბიჰო, ჩემი მკაცა ნ ა ხ ე .²⁶

მაგრამ ამის შესახებ - ქვემოთ.

მისამღერები, რომლებიც თავდაპირველად თავისუფალ ბგერათა კომპლექსებისგან წარმოიშვა, საუკუნეების განმავლობაში გაქცევდნენ და ერთგვარი ფორმულების სახით ჩამოყალიბდნენ (ოხოხოია, ჰერი და სხვ.). ამ ტრადიციული მისამღერების გვერდით, მისამღერებად იყენებენ აგრეთვე ხმოვნის სხვადასხვანაირვარიაციებს (მაგალითად, მთიბლურ სიმღერებში), გუნდის ხმებს და სხვ. მაგალითად:

მისამღერი: —აი, წამოველ სანადიროდა, უნდა ირმები მერბოლა,
ა ა ა ა ა

მისამღერი: —წამოველ სანადიროდა, უნდა ირმები მერბოლა,
ა ა ა ა ა

მთიბლურში: თიბა გავიდეს (ამა) ჩარგალელნი /ო ო ო ო /,
ვაიმე IაიI ჩემო /ო ო ა ი/ სიბერეო /ო ო ო ო/

და სხვ.²⁸

ამ მცირე მიმოხლვის შედეგადაც, ვფიქრობთ, აშკარად გამოჩნდა მისამღერების მუსიკალური ბუნება. ისინი ორგანულად განსხვავდებიან სიტყვიერი ტექსტისაგან და ამიტომ შეიძლებოდა მათი განხილვისათვის საერთოდაც აგვერიდებინა თავი. მაგრამ, რო-

²⁶ თ. ო ქ რ ო შ ი ძ ე , ქართული ხალხური შრომის პოეზიის ძირითადი საკითხები, საკანდ. დისერტაცია (რუსთ. სახ. ქართ. ლიტ. ინსტ. ბიბლიოთეკა) გვ. 269.

²⁸ ი ქ ვ ე .

²⁷ ელ. ვ ი რ ს ა ლ ა ძ ე , ქართველ მთიელთა ზეპირსიტყვიერება, თბ., 1958 გვ. 76.

²⁸ ა. შ ა ნ ი ძ ე , ქართ. ხალხ. პოეზია, 1, გვ. 288.

გორც დავინახეთ, მისამღერებმა, მიუხედავად თავიანთი წმინდა მუსიკალური ფუნქციისა, დიდი სამსახური გაუწიეს ლექსის ჩამოყალიბებას და მის განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს. ამიტომ ჩვენი ეს მცირე ექსკურსი გამართლებულად უნდა ჩაითვალოს. სხვა ხასიათისაა მისამღერის მეორე ჯგუფი, რომელსაც პირველისაგან განსასხვავებლად რეფრენს ვუწოდებთ. გუნდურიდან ინდივიდუალური სიმღერების ჩამოყალიბების შემდეგ წარმოიშვა ახალი ტიპის მისამღერი (რეფრენი), რომელიც უფრო დაუახლოვდა სიტყვიერ ტექსტს და ხშირად მის ნაწილსაც შეადგენს. რეფრენიც, ჩვეულებრივ, გუნდურ სიმღერაშია გაერცელებული, მაგრამ მისამღერებისგან განსხვავებით, იგი შეიძლება გუნდის გარეშეც შესრულდეს:

ძილო, რასა მეძინები
 მე საბრალოსაო,
 მე ძილმა ასე მიბრძანა
 მე საბრალოსაო,
 დაწექ და დაიძინო,
 მე საბრალოსაო,
 ვინც რა გულითა გიყვარდეს,
 მე საბრალოსაო...

და სხვ.²⁹

ამ შემთხვევაში, რეფრენი „მე საბრალოსაო“ უშუალო კავშირშია ლექსთან და შინაარსობრივად მის ორგანულ ელემენტს წარმოადგენს. ასეთი ტიპის რეფრენებს ჩვენ დაწვრილებით განვიხილავთ. ამჟამად აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ მსგავსი განმეორებანი პრინციპულად განსხვავდებიან თავდაპირველი მისამღერებისგან როგორც ფუნქციით, ასევე ხასიათით და ხალხური ლექსთწყობის ისტორიის თვალსაზრისით მათი ერთმანეთში არევა, ვფიქრობთ, სწორი არ იქნებოდა. მაშასადამე, მისამღერებში ჩვენ ვგულისხმობთ ისეთ მუსიკალურ ელემენტებს, რომლებიც თავიანთი ფორმითა და შინაარსით ძირეულად განსხვავდებიან სიტყვიერი ტექსტისაგან და მასთან პირდაპირი კავშირი არა აქვთ. მისამღერებად შეიძლება გამოყენებულ იქნას თითქმის ყოველგვარი შეძახილი, ბუნდოვანი ფრაზა და სხვ. გარდა შრომის რიტმის ამსახველი მისამღერებისა, ქართულში გვხვდება მრავალგვარი მისამღერი, რომელთა წარმოშობა სრულიად მარტივი გზით უნდა მომ-

²⁹ ქართული პოეტური შემოქმედება, 1, 1960, გვ. 225.

ხდარიყო. სწორი უნდა იყოს ტერმინი, როცა ასაბუთებს, რომ პოპულარული ფრანგული მისამღერები „deluro“ და „derenlo“.

აღმოცენდა ცხენის მიმართ შეძახილით: „drru la“ და „drru ჩი“. ჩვენი ზოგიერთი მისამღერი — „ჰეი“, „ჰოი“, „ოხოხოია“ და მისთანანი ამელავნებენ, რომ ისინიც დაახლოებით ასეთივე გზით (შეძახილებით, წამოძახილებით და სხვ.) უნდა შექმნილიყვნენ.

როცა ჩვენ მისამღერებს ვანსხვავებთ რეფრენებისგან, ეს არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს მათ შორის გარდაუვალ ზღუდეს ვხედავდეთ. რეფრენი ფაქტიურად იგივე მისამღერია, მხოლოდ უფრო ორგანიზებული და სიტყვიერ ტექსტთან, ლექსთან უფრო მეტად დაახლოებული.

ჩვენი აზრით, რეფრენი უნდა ვუწოდოთ სიტყვას, ტაეპს, ან ტაეპთა ჯგუფს, რომელიც მეორდება გარკვეული კანონზომიერებით. რეფრენი შესაძლოა იყოს: ლექსისაგან რიტმულად განსხვავებული ელემენტი; დღეს მნიშვნელობადაკარგული სიტყვა ან ფრაზა; სიტყვიერ ტექსტზე დამოკიდებული ან დამოუკიდებელი და სხვ. მაგალითად:

ლისო, ლისო, ქარი ქრისო,
ლისიმ დალაღეო,
შევარდენი ფრთასა შლისო,
ლისიმ დალაღეო³⁰.

ამ შემთხვევაში რეფრენი წარმოადგენს ძირითადი ტექსტისაგან როგორც შინაარსობლივად, ასევე რიტმულად განსხვავებულ მუსიკალური მნიშვნელობის ფრაზას, რომელიც უცვლელად მეორდება. ხოლო ლექსში:

სამაია სამთავანა
რა ტურფა რამ ხარო;
სამაიას თავი მიყვარდა,
რა ტურფა რამ ხარო,³¹

„რეფრენი ლექსთან აზრობრივად დაკავშირებული ფრაზაა, რომელიც ამავე დროს მუსიკალურ ფუნქციასაც ასრულებს. რეფრენი შესაძლოა რიტმულად არც განსხვავდებოდეს ძირითადი პოეტური ტექსტისაგან:

³⁰ ვ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, ქუთაისი, 1934, გვ. 411.

³¹ იქვე.

ნამგალო, ჩემო ნამგალო,
 ნ ა მ გ ა ლ ო ჩ ე მ ო რ კ ი ნ ა ო ,
 გლესამ და გლესამ, ნამგალო,
 ნ ა მ გ ა ლ ო , ჩ ე მ ო რ კ ი ნ ა ო ,
 ხაშური სალესავითა,
 ნამგალო, ჩემო რკინაო...³²

და სხვ.

რეფრენად ადამიანის სახელსაც იყენებენ:

შავლეგო და შე შავლეგო, შ ა ვ ლ ე გ ო
 შავლეგ იყო კარგი ბიჭი, შ ა ვ ლ ე გ ო ,
 კარგი, გორათ აგებული, შ ა ვ ლ ე გ ო ³³

როგორ ვხედავთ, რეფრენი მნიშვნელოვნად განსხვავდება ჩვე-
 ულებრივი მისამღერისაგან. რეფრენის ლექსთან სიახლოვეს ისიც:
 ააშკარავებს, რომ ზემოთმოყვანილი ლექსები რეფ-
 რენის გარეშე არ არსებობდნენ, მაშინ, როცა მისამ-
 ღერებისგან ლექსი მკვეთრად არის გამოიჯნული და სანოტო ნიშნე-
 ბის გარეშე მისი ზუსტად ჩაწერა შეუძლებელია. ამასთან ისიც
 აღსანიშნავია, რომ ლიტერატურაში ლექსმა მისამღერები საერთოდ
 ვერ შეიგუა, ხოლო რეფრენი ფართოდ იყო გავრცელებული და
 მას დღესაც მიმართავენ პოეტები.

მაგრამ რეფრენი, ისევე როგორც მისამღერი, მაინც მუსიკა-
 ლური ელემენტია და მისი ძირებიც გუნდური შესრულების უძვე-
 ლეს პერიოდში უნდა ვეძიოთ.

ადამიანის ცნობიერების განვითარებამ და თვითშეგნების ამაღ-
 ლებამ თავისებური გამოხატულება ჰპოვა მხატვრულ შემოქმედე-
 ბაში. ხალხს უკვე აღარ აკმაყოფილებს სიმღერაში „ცარიელი“ მუ-
 სიკალური ბგერები და ორიოდ სიტყვისაგან შემდგარი პრიმი-
 ტიული ტექსტი. ამ საფეხურზე თანდათანობით იზრდება ინტერესი
 სიმღერის შინაარსისადმი, სიტყვიერი ტექსტისადმი. ეს აიძულებს
 კორიფეს (დამწყებს) უფრო მეტად იზრუნოს ტექსტის ჩამოყალი-
 ბებაზე, მის გაუმჯობესებაზე. აქამდე კორიფეს ნათქვამ ტექსტს
 გუნდი სრულად იმეორებდა, მაგრამ „პოეზიური ტექსტის ზრდა.
 გუნდზე ახდენს გავლენას: გუნდი ვეღარ ახერხებს გრძელი ლექსის.
 განმეორებას და წარმოთქვამს მის ნაწილს, მისამღერს, რეფრენს“³⁴.

³² ფ. ა. 83700.

³³ იქვე, 27875.

³⁴ მ ი ხ ე ი ლ ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი , ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია,
 თბ., 1956, გვ. 33.

ხალხის შემოქმედებითი ჰორიზონტის ზრდასთან ერთად თანდათან იზღუდება გუნდურ სიმღერებში მუსიკალური ელმენტების ბატონობა. ამ დროიდან ხალხს ს ი ტ ყ ვ ა, ამბავი უფრო უკმაყოფილებს ალტკინებულ ცნობისმოყვარეობას და მეტ ესთეტიკურ სიამოვნებასაც განაცდევინებს, ვიდრე ათასნაირი მისამღერები, შეძახილები, ან ერთი და იმავე ბუნდოვანი ფრაზის გაუთავებელი განმეორებანი. ჩვენი ძველი საწესო ხასიათის გუნდური სიმღერებიდან მოჩანს, თუ რა დიდ ინტერესს იჩენდა გუნდი ს ი ტ ყ ვ ი ს მიმართ. ასეთი სიმღერები არაა გადატვირთული მისამღერებით და სხვა წმინდა მუსიკალური ელმენტებით, იქ ყურადღების ცენტრი მთლიანად გადატანილია სიტყვიერ ტექსტზე და გუნდი მორჩილად იმეორებს კორიფეს მიერ ნათქვამ ერთ რომელიმე ფრაზას, რე ფ რ ე ნ ს:

კ ო რ ი ფ ე :

გ უ ნ დ ი :

დათვო, დათვო, ჩვენო დათვო,
დათვი ხეზე როგორ გავა,—
ტოტს მოიწევს ისე გავა.
დათვსა ცოლი ავადა ჰყავს,—
დათვო, მკითხავს აკითხვინე.
დათვსა ცოლი კარგადა ჰყავს,—
ქალსა ძუძუ მოუსინჯე,
ქალსა კოჭი გაუსინჯე.

ჩვენო დათუნაო!
ჩვენო დათუნაო!
ჩვენო დათუნაო!
ჩვენო დათუნაო!
ჩვენო დათუნაო!
ჩვენო დათუნაო!
ჩვენო დათუნაო!
ჩვენო დათუნაო!
ჩვენო დათუნაო!
ჩვენო დათუნაო!³⁵...

და სხვ.

მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი სიმღერების სიტყვიერ ტექსტში ჭერ კიდევ არა გვაქვს რითმა ჩამოყალიბებული სახით, იგი რ ი ტ მ უ ლ ა დ სავესებით მოწესრიგებულია და ამრიგად საქმე გვაქვს უკვე ლ ე ქ ს თ ა ნ. ამასთან, ტაეპის ბოლოს რეფრენის კანონზომიერი განმეორება და მისი აზრობრივი კავშირი ძირითად ტექსტთან, ქმნის საჭირო კეთილხმოვანებას და ურითმობაც ნაკლებად შესამჩნევია. ლექსი ფართოდ გავრცელდა არა მარტო ძველ საწესო და საფერხისო სიმღერებში, არამედ — ურითმო ლექსებმა „დაიპყრეს“ თვით ნადური სიმღერების ცხოველი მუსიკალური რიტმიც კი. ასეთ სიმღერებში ლექსით ზშირად მთელ ამბავს გადმოსცემენ ზოლმე, ზოლო ამ დროს მუსიკალური მისამღერები და

³⁵ ამ ლექსის შესახებ ვ. კ ო ტ ე ტ ი შ ვ ი ლ ი შენიშნავს: «აღსანიშნავია, რომ ამ სიმღერის მელოდია კომპ. დიმ. არაყიშვილის გამოკვლევის მიხედვით არქაულია. არქაულია ტექსტიც, ეპიკურ განმეორებათა თვალსაზრისით, რაც სიმღერის ძირითად საფუძველს წარმოადგენს და გვიჩვენებს ძველის-ძველ შესრულების ხასიათს» («ხალხური პოეზია», გვ. 309).

შეძახილები მინიმუმამდეა დაყვანილი — რომ ლექსის შინაარსის აღქმას ხელი არ შეუშალონ. ამეჟამად შეუძლებელია მთლიანად მოვიყვანოთ დასამოწმებელი ნიმუშები, მხოლოდ სიმღერის ნაწყვეტით დავეკმაყოფილდებით:

...მინდორშიდა სახლი იდგა, პოი,
სამჯერ გვერდი შევერბინე, პოი,
ვერსად ვნახე კარი მისი, პოი,
ერთსა ადგილს ცხრა კლიტულსა, პოი,
მზისა ლანდი შთადგომოდა, პოი,
ეკარი ქუსლი, შით შევედი, პოი,
შითა ლომი დაწოლილა, პოი,...³⁶

ასევეა აქარულ ნაღურ სიმღერებშიც. მოვიყვანო მხოლოდ სიტყვიერ ტექსტს:

ბერი კაცი, ჩაჩნაბერი,
ჩაჩნა ჩაპარგალიტული.
ადგა ბერმა შეიკაზმა,
ტანთ ჩაიკვა საოპრები.
გადიკიდა წელზე ხმალი,
შეჭდა ვირსა კუდჯანჯალსა..³⁷

და სხვ.

მიუხედავად იმისა, რომ ასეთ ლექსებს უკვე გააჩნიათ საკუთარი რიტმი, სხვა კომპონენტების უქონლობის გამო, ისინი მაინც მოკლებულნი არიან დამოუკიდებლად არსებობის უნარს. განვითარების ამ ეტაპზე ლექსის მეორე აუცილებელი ელემენტი არის რეფრენი. მუსიკისა და პოეზიის გათიშვის შემდეგ რეფრენი შემორჩა ლექსს, როგორც სიტყვიერ ტექსტში მუსიკალური რიტმის ერთადერთი ძლიერი დასაყრდენი და ამრიგად, რეფრენი, საუკუნეების მანძილზე გვევლინება ორი ბატონის, მუსიკისა და ლექსის, ერთგულ მსახურად.

თუ მისამღერები ძირითადად შრომის ლექს-სიმღერებში შეიქმნა სამუშაო პროცესის ამსახველი რიტმის გავლენით, რეფრენი, ჩვენი აზრით, უნდა ჩამოყალიბებულიყო უმთავრესად საწესო-საფერხისო სიმღერებში. ამის თქმის უფლებას გვაძლევს ის, რომ თუ შრომის სიმღერები ასე თუ ისე ეგუებიან ცვალებადი ფორმის მისამღერებს, ცვალებად რიტმს, საფერხისო სიმღერებში რიტმი მკაც-

³⁶ პ. უ მ ი კ ა შ ე ი ლ ი, ხალხური სიტყვიერება, 1, გვ. 329.

³⁷ ქ. ნოღაიდელო, ქ. ჩხეიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 79.

რად არის ორგანიზებული და იქ დისონანსი დაუშვებელია. მოვიშ-
ვანოთ ერთ-ერთი შრომის ლექს-სიმღერა, რომლის მისამღერებო
დაახლოებით ზუსტად გამოხატავს სამუშაოს ტემპს.

კორიფე: ჰეესალა, სალა, პოვ;
გუნდი: ვოსსა;
კორიფე: ჰესსო;
გუნდი: ვოსსა;
კორიფე: ჰესსო;
გუნდი: ვასსა;
კორიფე: ჰეესალა;
გუნდი: ვასა, ჰეი, ჰეი... ვო, ვო, ვორროო, ვარერა;
კორიფე: დევეწოთ, ბიჰებო, ნუ გეშინიან, ვოდელია;
გუნდი: ვოვ, ვოვ
კორიფე: მოვათროთ, ბიჰებო, გევიტანოთ ბიჰებო.
გუნდი: ვოვ, ვოვ, ჰესსა, ვოსსა, ჰესსალა, ვოსსა...

მართალია, შრომის ლექსებშიც გვხვდება ისეთი მისამღერები,
რომლებიც რიტმულად უფრო მოწესრიგებულია, მაგრამ ზემოთ-
მოყვანილი ნიმუში უფრო მეტად გამოხატავს შრომის სიმღერების
თავდაპირველ სახეს. საწესო-საფერხისო სიმღერებში კი მსგავსი
მოვლენა არ გვხვდება. იქ მისამღერსა თუ რეჟერენს თავისი განსა-
ზღვრული ადგილი აქვს და კანონზომიერად მეორდება:

რერადი, ორერაშა, რერა,
რერადი, ბიჰურზოლა მესტელი, რერა,
რერადი, ცხოვრება გქონია ყველაზე უკეთესი, რერა,
რერადი, იქეკი თეთრ ცხენზედა რერა,
რერადი, დადოდი სოფელ-სოფელ, რერა,
რერადი, მანოლა გიყვარს ფიდიანებსა, რერა³⁸...

და ა. შ.

რეჟერენის შესწავლის თვალსაზრისით ყურადღებას იქცევს
ხალხურ პოეზიაში ფართოდ გავრცელებული დიალოგური ფორმის
ლექსები. ასეთ სიმღერებში დიალოგი იმართება ან კორიფესა და
გუნდს შორის, ან ორ ჯგუფს შორის. დიალოგური ფორმის ლექს-
სიმღერებს აკად. ვესელოვსკი შესრულების ერთ-ერთ უძველეს სა-

³⁸ პ. უ მ ი კ ა შ ე ი ლ ი , ხალხური სიტყვიერება 1, გვ. 385.

ხედ მიიჩნევს. მას მრავალი ნიმუში მოაქვს რუსულ-უკრაინული სა-
წეს-ჩვეულებო პოეზიიდან:

ერთი გუნდი: А мы просо сіяли, сіяли,

Ой дид ладо, сіяли, сіяли!

მეორე გუნდი: А мы просо винопчем, винопчем,

Ой дид ладо, винопчем, винопчем! ³⁹

ასეთმა სიმღერებმა ჩვენამდე შედარებით უვნებელად მიაღწია
(ფორმის მხრივ). თავიდანვე შექმნილი ანტიფონური ფორმა გაცი-
ლებით მტკიცე და ამტანი აღმოჩნდა. ყველაზე მეტი კანონზომიე-
რება სტროფისა და რეფრენების თანმიმდევრობის მხრივ დღეს ამ
ლექს-სიმღერებს ახასიათებს:

ალვი ხე რო წამოიქცა,

ნეტავ დედავ, რაო?

—შვილო შენი ტანი არ ის,

ვამ შენ დედასაო!

—იქას ტოტები ემტრევა,

ნეტავ, დედავ რაო?

—შვილო, შენი მკლავებია,

ვამ შენ დედასაო...⁴⁰

ეს ლექსი ყველა ვარიანტში საკმაოდ ვრცელია და ყველგან
ასეთივე წესრიგია დაცული. ამას. რა თქმა უნდა, მისი ფორმა —
კითხვა-პასუხი უწყობს ხელს. აღსანიშნავია ისიც, რომ ასეთ ლექ-
სებში, ჩვეულებრივ, ორი რეფრენი გვაქვს.

დიალოგური ფორმის ლექს-სიმღერების გენეზისისათვის ინტე-
რესს არ უნდა იყოს მოკლებული ტრადიციული კითხვა-პასუხი,
რომელიც თავს იჩენს ზოგიერთ წარმართულ ჩვეულებათა შეს-
რულების დროს. მაგალითად, რაჭაში, ბოსლობის დროს დიასახ-
ლისა და სახლის უფროსს შორის ასეთი დიალოგი იმართება:

ხარებმა რა შემოთვალეს?

—სახნელ-ურეში მოგვიზადეთო.

ძროხებმა რა შემოთვალეს?

—სახბორეები მოგვიზადეთო.

ცხვრებმა რა შემოთვალეს?

—საკრავეები მოგვიზადეთო.

³⁹ А. Веселовский, Историческая поэтика, с. 226.

⁴⁰ ე ქ ვ თ . თ ა ყ ა ი შ ე ი ლ ი , ხალხური სიტყვიერება, გვ. 243.

ანალოგიური ფორმის საწეს-ჩვეულებო დიალოგები საქართველოს სხვა კუთხეებშიც ფართოდ არის გავრცელებული. ასეთი კითხვა-პასუხი ჩვეულებრივი სასაუბრო ხასიათისაა და ამდენად აქ არა გვაქვს მისამღერი, რეფრენი. მაგრამ სიმღერის დროს ასეთი ტექსტი მუსიკალურად ფორმდება და განმეორებანიც რეფრენის სახეს იღებს.

გარდა პირდაპირ ლექსიდან მომდინარე რეფრენებისა, ქართულ ხალხურ სასიმღერო პოეზიაში ხშირად ვხვდებით ისეთ რეფრენებს, რომლებიც ერთი შეხედვით წმინდა მუსიკალური ელემენტებია და თითქოს არავითარი შინაარსობრივი კავშირი არა აქვთ ტექსტთან. მაგრამ ირკვევა, რომ თავდაპირველად მეტი წილი ასეთი რეფრენებისა გარკვეული შინაარსის მატარებელი ყოფილა.

ცნობილია, რომ ფოლკლორის ზეპირად გავრცელების გამო, საუკუნეების განმავლობაში საგრძნობლად იცვლება სიტყვიერი ტექსტი, მაგრამ ამას ვერ ვიტყვით რეფრენზე. ისინი უფრო მეტად უძლებენ ჟამთა სვლას და ძველი ეპოქის მრავალი საიდუმლო მოაქვთ ჩვენამდე. თავიანთი უცვლელობითა და არქაულობით გაცილებას იწვევს ისეთი რეფრენები და მისამღერები, რომლებიც უძველეს ღვთაებათა სახელებს წარმოადგენენ. ამ მიმართულებით საინტერესო მასალებს შეიცავს ჩვენი ისტორიული წყაროები.

ჯერ კიდევ აკად. ნ. მარი მიუთითებდა: „ეგრეთ წოდებული უსიტყვო სიმღერები, რომლებიც ახლაც კი არსებობენ აფხაზებსა და მეგრელებს შორის, აგრეთვე ქართველებსა და მონათესავე ტომებში, თავიანთი მისამღერებით გვეხმარებიან იმ ერთიანი და მთლიანი სიტყვის განსაზღვრაში, ურომლისოდაც არ შეიძლება არც ერთი წარმოებითი (მუშური, მხედრული, ან მისნური) სიმღერა. ე. ი. ამ მისამღერებში „აბა დელია“, „ორირა“, „რაშა“ და სხვ. — სახელწოდებანია ტომობრივი ტოტემის გადანაშთისა“⁴². შემდგომმა კვლევა-ძიებამ სავსებით დაადასტურა ნ. მარის ეს მოსაზრება.

ეხება რა ურარტული და ქართული სამყაროს ურთიერთობის საკითხს ენის სფეროში, გ. მელიქიშვილი აღნიშნავს: „ყურად-

⁴¹ ს. მ. ა. ჯ. ა. ლ. ა. თ. ი. ა., მთის რაქა, გვ. 62.

⁴² Н. Я. М а. р. р., О происхождении языка, Избр. раб., т. П., Л., 1936
с. 204.

ლებას იქცევს ის გარემოება, რომ ჩვენ არა ერთი ქართული სიმღერის მისამღერში ვხვდებით დღევანდელი ქართულისათვის სრულიად გაუგებარ სიტყვებსა და გამოთქმებს, რომელთაგან არა ერთის ახსნა ხერხდება სწორედ ურარტული ენის მეშვეობით. ყურადღება მიაქციეს მაგალითად, რომ ქართული სიმღერის ამ მისამღერებში იხსენიება წინა აზიის უძველესი მოსახლეობის არა ერთი ღმერთის სახელი, მათ შორის ზშირად გვხვდება მოსავლის ღვთაების არალეს (ალალეს) სახელიც. ყველაზე უფრო საინტერესოა ის, რომ ამ ღმერთთან დაკავშირებით ქართულ სიმღერებში თავს იჩენს ისეთი სიტყვები, რომლებიც დღევანდელი ქართველისათვის გაუგებარია, მაგრამ ურარტულ ენაში კარგად ცნობილ სიტყვებს წარმოადგენენ — მაგალითად, გვხვდება გამოთქმები „ივრი ალალე“, „თარი ალალე“ („თარი არალე“), „არი ალალე“. „ივრი“ („ევრი“) ურარტულად „მეუფეს“, „ბატონს“ ნიშნავს, ასე რომ ქართული მისამღერი „ივრი ალალე“ ნიშნავს „მეუფეო ალალე“; „თარი“ („თარაი“) ურარტულად „დიდს“, „დიადს“ ნიშნავს, ასე რომ „თარი არალე“ ნიშნავს „დიდო არალე“, რაც შეეხება „არი არალეს“, აქაც „არი“ ურარტული სიტყვა ჩანს: „არი“კანონზომიერი ფორმამეორე პირს მხოლოდითი რიცხვისა ბრძანებითი კილოსი ურარტულ ზმნის ძირიდან „არუ“, რაც „მიცემას“ ნიშნავს. ასე რომ „არი“ ურარტულად ნიშნავს „მომეც“ („მოგვეც“). ამრიგად, მთლიანად „არი ალალე“ ნიშნავს: მომეც (ღმერთო) ალალე⁴³.

აქვე გვინდა ვისარგებლოთ შემთხვევით და აღვნიშნოთ, რომ „არალესთან“, „ალალესთან“, ეტიმოლოგიურ სიახლოვეს ამჟღავნებს ძველ რელიგიურ ლექსებში გავრცელებული რეფრენი „პარული“, „არული“:

პარული კუდიანებსა,
ჯვარი აქაურობასა,
პარული.
მალა ისარი ავაგდე,
წამევიდა ლაყლაყითა,
პარული,
სხვისი ჭურები ეივსო
გველითა და ბაყაყითა,
პარული...

⁴³ გ. მელიქიშვილი, ურარტუ, 1951, გვ. 144-145; მისივე Наприм-
Урарту, 1, Т6., 1954, 417.

აქ „პარული“ თითქოს, მართლაც, ღვთაებას აღნიშნავს, რომ-
ლითაც ხალხი აფრთხობს, აშინებს ავ სულებს — „კუდიანებს“.

ასევე საინტერესოა „იავნანას“ ტიპის რეფრენების (ნანა, ნანი-
ნა, იავნანა — ვარდონანა და სხვ.) წარმოშობაც. „იავნანას“ წარ-
მართულ ეპოქას უკავშირებდნენ როგორც გასული საუკუნის
მკვლევრები, ისე თანამედროვენიც. იავნანა თავდაპირველად იყო
საკულტო რიტუალების საგალბელი სიმღერა⁴⁴ და გენეტიკურად
უკავშირდება წარმართულ ღვთაება ნანას. ქალღმერთ ნანას კერ-
ბის არსებობა ისტორიულად დათარიღებულია მესამე ათასწლეულით
(2285 წ. ჩვ. წ-მდე). ქრისტიანობის ეპოქაში „ნანას“ უძველესი
ჰიმნი გამოყენებულ იქნა წმ. გიორგის შესაქებად. თანდათან დაჰ-
კარგა რა უძველესი ფუნქცია, ნანას ტიპის სიმღერები აკვნის სიმ-
ღერებად იქცა. რა თქმა უნდა, ძველი ფუნქციის დაკარგვასთან ერ-
თად ამ სიმღერებმა დაჰკარგეს აგრეთვე ძველი სიტყვიერი შინაარ-
სი და ახალ სიმღერებში ისინი გვევლინება ახალი ტექსტით. ძველი
ჰიმნებიდან დღეს მხოლოდ რეფრენები და თითო-ოროლა ბუნდო-
ვანი გამოთქმა შემოგვრჩა:

იავნანა, ვარდო ნანა, იავნანაო,
ბატონებისა დედასა, იავნანაო,
უდგია ოქროს აკვანი, იავნანაო,
უსხია ოქროს კოჩორი, იავნანაო!⁴⁵

ამ ღვთაებათა სახელები დღეს ხალხის მეხსიერებიდან გამქრა-
ლა. ისინი მხოლოდდამხოლოდ ამ ტიპის ლექსებში შემორჩნენ.

ამრიგად, რეფრენები და მისამღერები არა მარტო ლექსის შეს-
წავლის, არამედ სხვა თვალსაზრისითაც ძვირფას მასალას წარმო-
ადგენენ.

აკვნის სიმღერებთან დაკავშირებით ინტერესს იწვევს ერთი
ძველი ინგილოური სიმღერა. ამ სიმღერაში, განსხვავებით საქარ-
თველოს სხვა კუთხეების აკვნის სიმღერებისგან, არაა ნახსენები არც
„ნანა“ და არც მისი ჯგუფის რომელიმე რეფრენი.

ინგილოური სიმღერის რეფრენი შექმნილია თვით სიტყვის —
„ღააზინ“-ის პირველი მარცვლის ხარჯზე:

⁴⁴ მ. ა. ს. ლ. ა. ნ. შ. ვ. ი. ლ. ი., ნარკვევები, გვ. 112.

⁴⁵ ხალხური სიტყვიერება, 1, ექვთ. თ. ა. ყ. ა. ი. შ. ვ. ი. ლ. ი. ს. რ. ელ., გვ. 36.

დამ — დამ შულო, დამ
 კოხტა ჟანი, დამ
 ჩემო გულო, დამ
 დამ ზინ შულო დამ
 დამქენ თოლო, დამ
 შენამ შემგველებ დამ
 ტკბილად დამ ზინ დამ
 ჟანი ჭირმენ დამ
 ვაშკაც გავდი, დამ

 დამ დამ დამ დამ დამ⁴⁶.

კატეგორიულად თქმა ძნელია, მაგრამ ამ რეფრენის შექმნის პრინციპი — პოეტური ტექსტის სიტყვის ხარჯზე შექმნა, იმაზე უნდა მეტყველებდეს, რომ ეს სიმღერა შედარებით სხვა აკვნის სიმღერებთან, ახალი წარმოშობისაა.

ჩანს, რომ ესა თუ ის ტიპის სიმღერა, საუკუნეების მანძილზე არჩევდა სხვადასხვა რეფრენებს და ბოლოს შეიქმნა გარკვეული ციკლი რეფრენებისა, რომლებიც დამოკიდებულია გახდნენ მოცემულ სიმღერათა ჯგუფზე. როგორც აღვნიშნეთ, აკვნის სიმღერებმა თავის ირგვლივ შემოიკრიბა „იავნანას“ რეფრენები. ასევე, საძეო სიმღერებსაც თავთავისი რეფრენები აქვთ:

მზე შინა და მზე გარეთა,
 მზე ვე, შინ შე მო დიო
 უყვილა მამალსაო,
 მზე ვე, შინ შე მო დიო ...⁴⁷

სამგლოვიარო ხასიათის ლექსების დიდი ჯგუფი შეიქმნა საგანგებო მისამღერის „დალაი“ ირგვლივ:

დალა თქვით, დალაი, მხედრებო!
 დალაი, დალაი,
 ძნელი არს დალაობაი,
 დალაი, დალაი...⁴⁸.

„დალაი“ გავრცელებულია თუშეთში, აგრეთვე — ჩეჩნეთში და ქისტეთში⁴⁹. ეს რეფრენი არც ერთ სხვა სიმღერაში არ გვხვდება,

⁴⁶ ძველი საქართველოს ისტორია, ტ. II. გვ. 81.

⁴⁷ ვ. კოტეტიშვილი, დას. წიგნი, გვ. 6; ამ ლექსის შესახებ ცნობა მოეპოვება ალექსანდრე ორბელიანს. იხ. მისი „ივერიელების გალობა, სიმღერა და ლილინი“, ტისკარი 1858, №6.

⁴⁸ იქვე, გვ. 265.

⁴⁹ იქვე, გვ. 396.

როგორც ჩანს, იგი ტირილს, ზარს, ან ამის მსგავსს ნიშნავს.

გარდა ამ სპეციალური რეფერენისა, სამგლოვიარო ლექსებში ფართოდაა გავრცელებული სხვადასხვა სახის რეფერენები, რომლებიც ხან ერთი რომელიმე სიტყვის განმეორებას წარმოადგენენ, ხან — მთელი ფრაზისას:

დედოო, რაჟელ დილა გამითენდ დღეს, დედოო,
მზეიც წითლად მიღვების, დედოო...⁸⁰

და ა. შ.

ეხლა მიბრძანდი ყანობსა,
კურდღელს აქებენ ჰილაშვილსაო, —
შენცო სადარო იმისაო!

ეხლა მიბრძანდი გორისციხესა,
ბასა და ლილის აქებენ
იმ ჩვენი ხევის მკურნალებსაო, —
შენცო სადარო იმისაო!

ეხლა მიბრძანდი სივანჩი,
სულხანს აქებენ ყარაქისშვილსაო, —
შენცო სადარო იმისაო! ...⁸¹

და სხვ.

გარდა მცირე გამონაკლისისა, ძველ რეფერენებს დღეს დაკარგული აქვთ თავიანთი პირვენდელი მნიშვნელობა და ისინი ალოგიური ხასიათისანი არიან, ასე მაგალითად, რელიგიური წარმოშობის ისეთი რეფერენები, როგორიცაა: დელია, არალე და მისთანანი, დღეს გვხვდება როგორც სატრფიალო, ისე მაყრულ, სუფრულ და სხვა ხასიათის ლექსებსა და სიმღერებში. უფრო მეტიც, თანამედროვე საკოლმეურნეო ცხოვრებაზე შექმნილ ლექსებშიც კი ხშირად შეგხვდებით მრავალი წარმართული ღვთაების სახელი... ამას, რა თქმა უნდა, ხელს უწყობს ასეთი რეფერენების ბუნდოვნობა და მათ დღეს იყენებენ როგორც მხოლოდ ვოკალურ ელემენტებს.

გავრცელებულია შეხედულება, რომ რეფერენს უსათუოდ გუნდი უნდა წარმოსთქვამდეს. ეს არაა სავალდებულო. ყოველ შემთხვევაში ეს დამოკიდებულია ლექსისა და სიმღერის წყობაზე. სიმღერაში შესაძლებელია რეფერენი კორიფემ წარმოსთქვას (განსაკუთრებით მაშინ, თუ რეფერენი წინ უსწრებს სიტყვიერ ტექსტს), ხოლო ძირითადი ტექსტი კი გუნდმა.

ჩვენი მიმოხილვიდან გამომდინარეობს, რომ სიტყვიერი რეფერენების შექმნას წინ უსწრებდა მუსიკალური მისამღერები. მართ-

⁸⁰ ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, 1, 1956, გვ. 289.

⁸¹ იქვე, გვ. 297.

ლაც, ხალხურ პოეტურ ნიმუშებზე ერთი თვალის გადავლება კი ამჟღავნებს, რომ ხალხური პოეზიის გნვითარების მრავალსაუკუნოვანი ისტორია, ესაა — ლექსში მუსიკალური ელემენტების თანდათანობითი შეზღუდვა და ენობრივი მოვლენების გაძლიერება. ლექსში სტროფის სხვადასხვა მხატვრული სახეების შეჭრამ, ათასნაირმა შედარებებმა, ეპიტეტებმა — უფრო მეტი ესთეტიკური სიამოვნება განაცდევინა ადამიანს, ვიდრე გალობით წარმოთქმულმა სიტყვებმა. ამიტომაც, რომ ლექსის განვითარებასთან ერთად, რეფრენებისა და განსაკუთრებით მისამღერების მნიშვნელობა საგრძნობლად შემცირდა.

თანამედროვე სასიმღერო პოეზიაში ძველი რეფრენები ნაწყვეტების სახითაა წარმოდგენილი. უძველეს საფერხისო და შრომის სიმღერებზე დაკვირვება და რეფრენის აღრინდელი როლის გათვალისწინება გვაფიქრებინებს, რომ რეფრენს წინათ პოეტურ ტექსტთან შედარებით, გაცილებით დიდი ადგილი ეკირა, როგორც მოცულობით, ასევე დანიშნულებითაც.

ე. შტენგელის გამოკვლევით, ტექსტისაგან დამოუკიდებელი რეფრენი გვხვდება ჯერ კიდევ ლათინურ-პროვანსულ ალბებში. რეფრენის შემდგომი ბედის შესახებ იგივე მეცნიერი წერს: ლიტერატურულმა პოეზიამ (Kunstldichtung) განსაკუთრებით ძველმა პორტუგალურმა პოეზიამ, საუკეთესოდ გამოიყენა რეფრენის პოეტური ძალა; მხოლოდ იგი თვითნებურად მოეპყრო მას და თანდათანობით გათქვიფა სტროფში, ისე რომ, ბოლოსდაბოლოს რეფრენის ტაყებიდან თითოეულ სტროფს მხოლოდ ბოლო სიტყვებიღა შემორჩა. ასეთი სარეფრენო სიტყვები (Refrainworte) განსაკუთრებით მიღებული იყო ტრუბადურებთან⁵².

არა მარტო ლიტერატურაში, არამედ ხალხურ პოეზიაშიც ამგვარივე ბედი ეწია რეფრენს.

რეფრენის აქტიური მონაწილეობა ხალხური ლექსის განვითარებაში არ შენელებულა მას შემდეგაც, რაც ინდივიდუალური პოეზია დამოუკიდებლობის გზას დაადგა. ჩვენ სპეციალურ თავებში სტროფისა და რეფრენის შესახებ, საგანგებოდ ვჩერდებით რეფრენის როლზე ამ კომპონენტების ჩამოყალიბებაში. არა მარტო ამ ორი კომპონენტის, არამედ ხალხურ პოეზიაში ზოგიერთი საზომის შექმნაშიც კი აშკარად ჩანს რეფრენის მონაწილეობის კვალი (მაგალი-

⁵² Romanische versliche von E. Stengel, II, 1902, გვ. 82.

თად, ჰეტერომეტრული ლექსები, რომლებიც თავიანთი წყობით ძალიან გვანან ზოგ რეფრენიან ლექსს).

ალოგიური და გაქვევებული რეფრენები პოეზიის განვითარების ძალზედ ადრეულ საფეხურზეა შექმნილი. წინათ მათ, მართალია, აზრობრივი კავშირი ექნებოდათ ტექსტთან, მაგრამ როგორც ძველ ტექსტებზე დაკვირვება გვიჩვენებს, ისინი მაშინაც უმთავრესად ერთი და იმავე ფრაზის ხანგრძლივ განმეორებას წარმოადგენდნენ. ხშირი განმეორება გამოწვეული იყო სიტყვიერი ტექსტის პრიმიტიულობით.

განვითარების შემდეგ საფეხურზე რეფრენი დაიხვეწა, ჩამოყალიბდა და, მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტს უფრო დაუახლოვდა, კომპოზიციური დამოუკიდებლობაც შეინარჩუნა. მაგალითად:

თებრონე მიღის წყალზედა,
კოკა უდგია მხარზედა,
კოხტა გოგოვ გენაცვალე,
ხევ-ხევ თებრონეო.
კარგო მოგივალ წყალზედა,
გაკოცებ ორთავ თვალზედა
კოხტა გოგოვ, გენაცვალე,
ხევ-ხევ თებრონეო.

და სხვ.

ლექსში სიტყვიერი რეფრენის განვითარების მაღალ საფეხურს წარმოადგენს მისი სტროფის სახით ჩამოყალიბება. ის უფრო ახალ ლექსებს ახასიათებს:

ბატონყმობა გადავარდა,
ასე როდი მეგონა,
თუ ხელმწიფე, ტყუილს იტყვის,
ასე როდი მეგონა.
მეგონა, მეგონა,
ასე როდი მეგონა,
თუ ხელმწიფე ტყუილს იტყვის,
ასე როდი მეგონა...

გამოდის, რომ რეფრენი შეიძლება წარმოადგენდეს ერთ სიტყვას, ტაქსს, ან მთელ სტროფსაც კი.

ორიოდე სიტყვა ლექსში (სტროფში) რეფრენისა და მისამღერის ადგილის შესახებ. გავრცელებულია შეხედულება, რომ რეფრენი, მისამღერი, უსათუოდ სტროფის ან ტაქსის შემდეგ დგას. ეს არაა სავსებით სწორი. ქართულ ხალხურ ლექს-სიმღერებში რეფ-

რენს არ გააჩნია ერთი გარკვეული ადგილი: იგი ხან ლექსის დასაწყისშია, ხან ბოლოში, ხან რკალურად ერთეულის სტრიქონს და სხვ. თავდაპირველად რეფრენი დასაწყისში უნდა ყოფილიყო, რადგან სწორედ ის არის სიმღერის ტონის მიმცემი და ძირითადი მელოდიის მატარებელი. ამას კარგად ამჟღავნებენ, განსაკუთრებით, საცეკვაო ლექს-სიმღერები, სადაც რეფრენი უმთავრესად წინა დგას:

მანანა ჩარი რამა, მანანა ჩარიჩამა,
ქალო, შენმა სიყვარულმა მე სიცოცხლე მანანა...⁵³.

ჰე ჰე ჰა, დელიო დელია დელა, შენ რომ წიგნი მოგეწერა
ჰე ჰე ჰა, დელიო დელია, დელა, წაეიკითხე გარნა მეცა, -----
ჰე ჰე ჰა, დელიო დელია დელა, ტკბილი სიტყვა რომ გებრძანა,
ჰე ჰე ჰა, დელიო დელია დელა, გუ ლსა ნათლად გარდამეცა⁵⁴.

ხშირად რეფრენი, თვით ცალკეულ სიტყვასაც კი ჰყოფს.

შენ და — ლივარდა — ბერიღი,
გიორ — ლივარდა — გელა!
...კარავი ლივარდა — ვედგა
ჯანგულ ლივარდა — შიგა ...

და სხვ⁵⁵.

ხანდახან ლიტერატურაშიც მიმართავენ ლექსის ან სტროფის დასაწყისში რეფრენს (მაგ., გურამიშვილი, ბესიკი და სხვ.).

ლექსში ენობრივი მოვლენების გაძლიერების შემდეგ შეიქმნა უამრავი სახის განმეორებანი. ხშირად ეს აიხსნება თვით მეტყველების ბუნებრივი ტენდენციით. მაგრამ აქ არ შეიძლება მნიშვნელოვანი როლი არ ეთამაშა სასიმღერო მომენტებს, კერძოდ მისამღერებსა და რეფრენებს⁵⁶. ჩვენს მიზანს არ შეადგენს სპეციალურად შევეხოთ ამ საკითხს, მაგრამ, რადგანაც ეს განმეორებანი რეფრენსაც უკავშირდება, აღვნიშნავთ მათ ძირითად სახეებს. ჩვენს სასიმღერო ლექსებში უმთავრესად გავრცელებულია დასაწყისი ფრაზის განმეორება:

ქალსა ვისმე, ქალსა ვისმე
ერქვა შროშანო,
ხუთსა თითსა, ხუთსა თითსა
მეცა ბეჰედო,

⁵³ პ. ჯ. მ. ი. კ. ა. შ. ვ. ი. ლ. ი., ხალხური სიტყვიერება I, გვ. 355.

⁵⁴ იქვე, გვ. 355.

⁵⁵ სევანური პოეზია, 1939, გვ. 185.

⁵⁶ ხალხურ პოეზიაში გავრცელებული განმეორებანი განხილული აქვს გრიგოლ კიკნაძეს ნაშრომში: «მეტყველების სტილის საკითხები», თბილისი, 1957, გვ. 69-72; მაგრამ ავტორი ამ მოვლენას მხოლოდ მეტყველების ბუნებრივი ტენდენციით ხსნის.

ბეკდის თვალსა, ბეკდის თვალსა.
მოლი მოსულაო,
მოლის თავსა მოლის თავსა,
ნაძვი ასულაო...⁵⁷

და სხვ.

იგი მთასა იგი მთასა,
გორმახისასა,
იგი სძოვდა. იგი სძოვდა
ირმისა ჯოგი . . .

და სხვ.

ასეთი სტერეოტიპული განმეორებანი დამახასიათებელია ხალხურისათვის და იგი მრავალნაირი სახით გვხვდება ზეპირსიტყვიერ პოეზიაში. საგულისხმოა, რომ ანალოგიური განმეორებანი უმთავრესად საფერხისო ლექსებში გვხვდება:

სად მიხვალ, თეთრო ქათამო? — კახეთისაკენ, ბატონო.
კახეთს რა გინდა, ქათამო? — ყაჭის თენა, ბატონო.
ყაჭი რათ გინდა, ქათამო? — ქალისათენა, ბატონო.
ქალი რათ გინდა, ქათამო? — სიძეს გავიჩენ, ბატონო.
სიძე რათ გინდა, ქათამო? — შეშას გამიხეთქს, ბატონო
შეშა რათ გინდა, ქათამო? — წყალს გავაჯელებ, ბატონო...⁵⁸

ამ განმეორებით ისეთი რიტმულობა და მელოდიურობა იქმნება, რომ რითმის საჭიროებაც არაა საგრძნობი. რეფრენის გავლენას უნდა მიეწეროს ხალხურ ლექსში ტაეპის შემდეგნაირი განმეორება:

ვ ი ს ი ა, ვ ი ს ი ა, ქ ა ლ ი ლ ა მ ა ზ ი ?
მას უქეს თვალ-წარბი და ქცეფა ნაზო,
დალალ-კაეები, წამწამ არვაზი...
.

⁵⁷ ასეთ ლექსებს ხანდახან განმეორების გარეშე ბეკდავენ. თვით ვ. კოტეიშვილს ეს ლექსი ასე აქვს დაბეჭდილი:

ქალსა ვისმე ერქვა შუშანა,
ხუთსა თითსა ეცვა ბეჰედი,
ბეჰედი თვალსა სანთელი ენთო,

სანთლის თავსა ბოსტანი იყო... (იხ. მისი „ხალხური პოეზია“ გვ. 35);

ეს არ უნდა იყოს გამართლებული, რადგან ამათ ირდევთ ის კეთილშობილანეზა, რაც ამ ლექსს ფრაზის განმეორების დროს გააჩნია.

⁵⁸ პ. უშიაკიშვილი, ხალხური სიტყვიერება, 1, გვ. 359.

და ასე გრძელდება ქალის ქება, და შემდეგ ისევ შეორდება
კითხვა:

ვისია, ვისია ქალი ლამაზი?

რეფრენის დამსახურებას უნდა შეადგენდეს აგრეთვე ლექსში
რომელიმე საგულისხმო სიტყვის კანონზომიერი განმეორების შე-
შოტანა:

შაეიდეთ, გამოვიყვანოთ,
თვალ-ქუეუნ თეთრი ქალიო,
ქ ა ლ ი , რ ა ქ ა ლ ი , ქ ა ლ ი ო
კოკაძის სცემდეს თ მ ა ნ ი ო ,
თ მ ა ნ ი , რ ა თ მ ა ნ ი , თ მ ა ნ ი ო .
შვიდ-კეცა, შეიდი მხარო...⁸⁹.

ამ მხრივ ყურადღებას იმსახურებს ასეთი განმეორებანიც:

ელი ელამდო, ზღვა ფიფინებდო,
ზ ლ ე ი ს ა პირასო, კ ა რ ა ე ი დგო,
შ ი გ ქ ა ლ ი იწვო, ზ ა რ ი ეხურო,
ზარი ავხადუო, ს ა მ ი ე ა კ ო ც ე ო ,
სამმა კ ო ც ნ ა მ ა ო , ფერი უცვალო.⁹⁰

და ა. შ. ბოლომდე.

ამეამად არ არის საშუალება უფრო დიდხანს შევიჩერდეთ რეფ-
რენის გავლენით შექმნილ ყველა სახის განმეორებაზე. საჭიროდ
მიგვაჩნია აღვნიშნოთ რეფრენ-მისამღერის ახალი ტიპი, რომელიც
კლასიკური სახითაა გამოვლენილი ცნობილ ხალხურ ლექსში „თხამ
ვენახი შექამა“. ამ ლექსის რეფრენის ორიგინალობა ისიცაა, რომ
იგი შეიძლება სიმღერის გარეშეც ითქვას და ამით არაფერი და-
კარგოს:

მოდი, ვნახოთ ვენახი,
რამ შექამა ვენახი?
—თხამ შექამა ვენახი.
თხა, თხა,
თხამ ვენახი შექამა.
მოდი ვნახოთ თხა,
რამ შექამა თხა?
—მგელმა ქამა თხა.
მგელი, მგელი, მგელმა თხა,
თხამ ვენახი შექამა.

⁸⁹ ვ. კ ო ტ ე ტ ი შ ვ ი ლ ი ; იქვე, გვ. 41.

⁹⁰ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი , ხალხური სიტყვირება, გვ. 183.

ლექსი საკმაოდ ვრცელია და ბოლომდე არ მოგვყავს, მხოლოდ შევნიშნავთ, რომ ამ ლექსის სპეციფიკას შეადგენს ის, რომ ყოველი მომღეწო რეფრენი შეიცავს წინა რეფრენს. ეს კანონზომიერება ზუსტადაა დაცული, რის შედეგად ვიღებთ ძირითად ტექსტზე რამდენიმეჯერ დიდი მოცულობის რეფრენს. მოგვყავს მხოლოდ ბოლო ნაწილი:

(ძირითადი ტექსტი)	მოდი, ვნახოთ ცეცხლი, რამ შექაპა ცეცხლი?
(მისამღერი)	წყალმა ქაპა ცეცხლი. წყალი, წყალი, წყალმა ცეცხლი, ცეცხლმა ხმალი, ხმალმა ლომი, ლომმა ვიგრი, ვიგრმა ვეფხეი, ვეფხემა ძაღლი, ძაღლმა მელა, მელამ კატა, კატამ თავგი, თაგემა მიწა, მიწამ ქანგი, ქანგმა თოფი, თოფმა მგელი. მგელმა თხა, თხამ ვენახი შექაპა. ⁶¹

დაახლოებით ანალოგიურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე მეორე, გავრცელებულ ლექსშიც:

ძროხავ, მომე რძე,
რძეს მიეუტან კატასა,
კატა დასთმობს თაგვსა,
თაგვი დასთმობს ორმოსა,
ორმო მომცემს ფეჭესა...
ლორი მომცემს ჯაგარსა,
დაეგრეს თოქსა ბაწარსა,
ჩაუვღებ და ამოვიყვან
ჩემს კიანჭქელას ძმობილსა.

როგორც ამ მოკლე ექსკურსიდანაც შეგვეძლო წარმოგვედგინა, რეფრენმა მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ხალხური ლექსის რიტმიკაზე.

გ ა ნ მ ე ო რ ე ბ ა , რ ო მ ე ლ ი ც თ ა ვ დ ა პ ი რ ვ ე ლ ა დ ს ი -

⁶¹ ე. თ ა ყ ა ი შ ე ი ლ ი , იქვე, გვ. 167. ასეთი და სხვა ამგვარი ხასიათის განმეორებებზე შესანიშნავი გამოკვლევა აქვს გ რ ი გ ო ლ კ ი კ ნ ა ძ ე ს. იხ. მისი ძმერთყველების სტილის საკითხებო, სტალინის სახ. თბ., სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1957.

ტყვიერი ტექსტის პრიმიტიულობით წარმოიქმნა, შემდგომში ხალხურ პოეზიაში ერთ-ერთ გავრცელებულ პოეტურ ხერხად იქცა.

მაგრამ ლექსში რეფრენის კომპოზიციური დამოუკიდებლობა განსაზღვრულია თვით ლექსის შესრულების ხასიათით. თუ ლექსი იმდერება, მაშინ რეფრენის დამოუკიდებლობას მეტი საკვები გააჩნია, ხოლო თუ ლექსი ითქმება, მაშინ იგი ვეღარ ეგუება მას.

ხალხური ლექსი დღევანდელ ეტაპზე თითქმის სრულიად განთავისუფლდა „მუსიკალური ტყვეობისაგან“. თვით მთავიცი კი, რომელიც ყველაზე მეტად ერთგული ჩანს ტრადიციებისა, აშკარად იგრძნობა ლექსის მღერისაგან, ლექსის თქმისაკენ შემობრუნების ტენდენცია. მომავალ ეტაპზე მოსალოდნელია რეფრენი, როგორც დამოუკიდებელი ელემენტი, ლექსს ჩამოშორდეს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ რეფრენმა (როგორც განმეორება) საერთოდ დასტოვოს ლექსი. რეფრენს კარგა ხანია ღრმად აქვს გადგმული ფესვები ხალხურ პოეზიაში და იგი კვლავაც სასარგებლო სამსახურს გაუწევს ხალხური ლექსის რიტმიკას.

როგორც აღვნიშნეთ, რეფრენმა და მისამღერმა უდიდესი როლი ითამაშა ხალხური ლექსის რიტმისა და სხვა კომპონენტების გაფორმებაში. მართალია, ისინი ხშირად წმინდა ვოკალური ელემენტებია და სიტყვიერი ტექსტისაგან განსხვავდებიან როგორც ლექსიკური შედგენილობით, ისე ელერადობით, მაგრამ მათ ხანდახან, ძალზედ მკიდრო კავშირი აქვთ ტექსტთან და მისგან გამოყოფა თითქოს შეუძლებელიცაა. ამ მხრივ, საინტერესოა ელ. ვირსალაძის მიერ მოყვანილი სევანური ლექსი:

ოდ საბრელა ბეშქენ	
ჩუ ღუზვერ ლიხ მაქ'ვარ სჭ-ფას	—შეა
მულახ-მუჟეალ	—შეა
სამთი კვშხამს ესღერღ	—შეა
სანოზხანქა კვიცრულ ანჭად	—შეა
ბეთქანს ოთხჩად ნაბრჯიქა	—შეა
ამი მექემ მარ იროლე	—შეა
ბეთქენილა სგეებინ კვიცრა	—შეა

ავტორი იქვე ამბობს: „კუნირზე შესრულებით ჩვენ მიერ ფიქსირებულ მეორე სევანურ ლექსში ტაეპის ბოლოს მთქმელი უმატებს ასო „ე“-ს ან „ეე“-ს.

დალა კოქის ხელდაწმენა

სამივე ეს დაბოლოება „შეა“, „ე“ და „ეე“ მეტად მკვეთრად და ენერგიულად ჟღერს ტაეპის ბოლოს და ქმნის მეცხრე მარცვალს. ამ რეფრენის გარეშე დაბეჭდილი ტექსტი კი რვა-მარცვლიანის შთაბეჭდილებას მოახდენდა⁸². იქვე მოჰყავს პროფ. მიხ. ჩიქოვანის მიერ დასახელებულ ნაშრომში გამოქვეყნებული ლექსი:

გოგოვ, გოგოვ, გენაცვალე — ჰეო
სანთელივით ნუ დამაღნე — ჰეო...

და ასკვნის: „საინტერესოა, რომ რეფრენი ამ ლექსის ორგანიზულ ნაწილს წარმოადგენს. იგი რითმის მაგიერობას წევს და, ამავე დროს, ფაქტიურად ტაეპის მეცხრე მარცვალს ქმნის“⁸³. ეს საინტერესო დაკვირვება უთუოდ ანგარიშგასაწევია, მაგრამ ცოტა განმარტებას მაინც უნდა საჭიროებდეს, განსაკუთრებით იქ, სადაც ნათქვამია, რომ რეფრენი „მეცხრე მარცვალს ქმნის“. ტაეპები:

სანილხანჭა კვიცროდ ანჯად — შეა!

და

გოგოვ, გოგოვ, გენაცვალე — ჰეო,

გვაფიქრებინებს თითქოს რეფრენები მარცვალს ქმნიან, მაგრამ, შეიძლება თუ არა მუსიკალური ელემენტები, როგორც ამჟამად ეს მისამღერებია, ქმნიდეს მარცვალს. ყოველ შემთხვევაში, ასეთი „მარცვალი“ არ შეიძლება გატოლებულ იქნას სიტყვის მარცვალთან. რაგინდ მკიდროდ არ უნდა იყოს დაკავშირებული მუსიკალური ბგერა ტექსტთან, იგი მაინც მკვეთრად განირჩევა სიტყვიერი მარცვლისაგან. ამიტომ, ვფიქრობთ, უმჯობესი იქნება ვთქვათ, რომ ისინი მარცვლის შთაბეჭდილებას ქმნიან. რაც შეეხება პატივცემული მკვლევრის აზრს, რომ რეფრენი, მისამღერი, აქ რითმის მაგიერობას წევს, ეს სრულიად უდავოდ მიგვაჩნია და ამ საკითხს სპეციალურად ვეხებით რითმის განხილვის დროს. რეფრენის შესწავლისას არ უნდა იქნას დაეწეებული მისი მუსიკალური დანიშნულება, და თუ ჩვენ ზოგ შემთხვევაში მის როლს ვუტოლებთ — ეს იმიტომ, რომ რითმის ფუნქცია ხანდახან უახ-

⁸² ელ. ვიზსალაძე, ქართულ მთელთა ზეპირსიტყვიერება, თბ., 1958 გვ. 55-56.

⁸³ იქვე.

ლოვდება რეფრენისას, ხოლო რეფრენის ან მისამღერის შერევა სიტყვიერი ტექსტის მარცვალთან საერთოდ არ შეიძლება, რადგან ამ უკანასკნელის ფონეტიკური ხასიათი ძირეულად განსხვავდება რეფრენებისა და მისამღერების წმინდა მუსიკალური ბუნებისაგან⁶⁴.

⁶⁴ არა მარტო ამკარა მუსიკალური ხასიათის მისამღერები (პეო, შეჲ და სხვა) არამედ სიტყვიერისაც კი, უმეტესად, დამოუკიდებლად დგას და ტაეპის მარცვალთა რაოდენობაზე დიდ გავლენას არ ახდენს. მაგალითად:

შავლეგ, შენი შავი ჩოხა, შავლეგო,

შავად შეგიხამებია, შავლეგო, —

ჩვეამარცვლიანი მაღალი შაირის ნიმუშია და არა 11-მარცვლიანისა, როგორც პირველი შეხედვით ჩანს.

ს ტ რ ო ფ ი

სტროფის საკითხი ხალხური ლექსთწყობის ერთ-ერთ ყველაზე რთულ და ბუნდოვან საკითხს წარმოადგენს. სტროფის შესწავლას პირველ რიგში ართულებს ის, რომ ხალხურ ლექსში, განსხვავებით ლიტერატურულისგან, სტროფები არ არიან ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამოიჩნეული, — მათ შორის საზღვრები, ჩვეულებრივ, მკრთალი და ხანდახან სრულიადაც წაშლილია. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ხალხურ ლექსს სტროფი საერთოდ არ გააჩნდეს. ხალხური ლექსიც, ისევე როგორც ყოველგვარი ლექსი, რიტმულ-ინტონაციურად ორგანიზებულია და მის ერთ-ერთ ძირითად კომპოზიციურ ერთეულს სტროფი წარმოადგენს.

ვ ე რ ი ე ს აზრით, სტროფის ჩამოყალიბებაში გადამწყვეტი როლი ითამაშა ცეკვამ და მუსიკამ¹. ფრანგი მეცნიერის ეს შეხედულება არაა ორიგინალური, ამავე აზრს გამოთქვამს თითქმის ყველა მკვლევარი, ვინც კი ლექსის ისტორიული თვალსაზრისით შესწავლას მოჰყიდა ხელი. ვ ე ს ტ ფ ა ლ ი პირდაპირ მიუთითებს, რომ ჩვეულებრივი, ოთხტაეპიანი სტროფი თითო ტაეპზე ოთხ-ოთხი მახვილით, ძალიან ჰგავს სასიმღერო და საცეკვაო მოტივების წყობას: ამგვარ მოტივებში ტაქტები (ხოლო პოეზიაში ტერფები) ქმნიან შეკრულ მელოდირ წრეს, რომლის შემდეგ მელოდია ხელახლა მეორდება². სტროფის პირდაპირ კავშირზე ცეკვა-სიმღერასთან უნდა ამჟღავნებდეს აგრეთვე თვით ამ ტერმინის წარმოშობა: სტროფი — ბერძ. *strefein* შემობრუნება; სტროფი — ცეკვის დროს ერთ მხარეს მობრუნებაა, ხოლო ანტისტროფი — მეორე მხარეს.

¹ Le vars francais, Paris, 1931—32, გვ. 158 და 172.

² об. В. Ж и р м у н с к и й, Композиция лирических стихотворений «ОПОЯЗ», М., 1921, с. 13.

ხალხური სტროფის გენეზისისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს გუნდური სიმღერების შესრულების იმ წესს, რომელსაც ანტიფონი ეწოდება. მაგალითად, ლეჩხუმში, თოხნის დროს „ნადურს“³ ორი ნახევარგუნდი მღერის; როცა ერთი დაასრულებს მელოდიის გარკვეულ მონაკვეთს, მეორე ჩამოართმევს და ა. შ.³. დასავლეთ საქართველოში ანტიფონურ შესრულებას საკუთარი ხალხური ტერმინი გააჩნია, მას ორბუნს ეძახიან. საქართველოში ანტიფონური შესრულების არქაულობას და მის ფართო პოპულარობას მოწმობს ის, რომ იგი ყველაზე მეტად გავრცელებულია ძველი, მელიკური ტიპის ლექს-სიმღერებში. ასე, მაგალითად, ელ. ვირსალაძე აგვიწერს ერთ-ერთ საფერხისო სიმღერას: „მოცეკვავეთა წრე პირობითად ორ ნახევარწრედ არის გაყოფილი სიმღერის დროს, თითოეულს თავისი კორიფე — წამომწყები ჰყავს. ლექსის თითო ტაქს იწყებს პირველი წამომწყები და მას მიჰყვება (იმეორებს ამ ტაქსს) მთელი ნახევარწრე“⁴. — შემდეგ მეორე კორიფე აგრძელებს ლექსს და მის ნათქვამსაც ასევე იმეორებს გუნდი. გამოდის, რომ სიმღერას კომპოზიციურ ერთეულებად დაყოფა თავიდანვე ახასიათებდა. მართლაც, წარმოუდგენელია, რომ სიმღერა ერთსა და იმავე ტემპში წარიმართოს. მიუხედავად იმისა, შეიცავს თუ არა იგი სიტყვიერ ტექსტს, შესრულების დროს სიმღერა იყოფა გარკვეულ ნაწილებად, რომელთა განმეორება ან თანმიმდევრობა ქმნის მთლიან სიმღერას. ერთი რიტმული ჯგუფის დასრულება და მეორის დაწყება უკვე არის სიგნალი იმისა, რომ საქმე გვაქვს სტროფულობასთან.

სტროფის ჩასახვა და განვითარება მკვიდროდაა დაკავშირებული თვით ლექსის აღმოცენებასა და მის ევოლუციასთან. ამ საკითხში მეტი სინათლის შეტანისათვის, ხალხური ლექს-სიმღერების განვითარება პირობითად შეიძლება სამ ძირითად ეტაპად წარმოვიდგინოთ: ა) შესრულების მხოლოდ გუნდური საფეხური, ბ) გუნდიდან კორიფეს გამოყოფა და გ) მონოდიური (ინდივიდუალური) პოეზიის წარმოშობა.

გუნდური შესრულების დროს (ე. წ. სინკრეტულ პერიოდში), სტროფი არ წარმოადგენს კომპოზიციურად რთულ ერთეულს. იგი, ისევე როგორც საერთოდ პოეტური ტექსტი, ძალზედ პრიმიტიუ-

³ იხ. მ. ჩიქოვანი, ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, 1956 გვ. 33.

⁴ ელ. ვირსალაძე, ქართველ მთელთა ზეპირსიტყვიერება, 1958, გვ. 69.

ლია და შედგება ერთი ან ორი მარტივი ფრაზისაგან, რომელიც მონოტონურად მეორდება მთელი სიმღერის მანძილზე. სტროფის თავდაპირველი სახე შედარებით კარგად ჩანს საფერხისო სიმღერებში. მაგალითად, სვანურ სიმღერაში —

ვოისა რერა რამაშა,
ვოისა რერა რამაშა

მიუხედავად იმისა, რომ მხოლოდ ამ ფრაზის განმეორება გვაქვს, მაინც შეიძლება სტროფულობაზე ლაპარაკი; რადგან განმეორება თავისთავად გულისხმობს, რომ დასრულდა ერთი მონაკვეთი და იწყება მეორე. ეს ფრაზა მთელი სიმღერის განმავლობაში თანაბარი პაუზების შემდეგ მეორდება და აქ სტროფად, პირობითად, უნდა მივიჩნიოთ თვით ეს ფრაზა — ვოისა რერა რამაშა. მეორე სვანურ სიმღერაში —

ვოგილ ვოგილ ვასა,
ჰეი შინა ვოგილე —

პირველი ტაეპის შემდეგ პაუზა მცირეა და მელოდიის დასრულება მხოლოდ მეორე ტაეპის შემდეგ ხერხდება. ამიტომ, აქ სტროფს წარმოადგენს ორივე ტაეპი ერთად.

ანალოგიურ დაყოფას მიმართავს ცნობილი გერმანელი მეცნიერი შტენგელი უძველესი რომანული ლექსების სტროფის განხილვის დროს. მისი აზრით, თავდაპირველად სტროფი ერთტაეპიანი ფრაზისაგან შედგებოდა.

ჩვენ ზემოთ განვებ მოვიყვანეთ სვანური საფერხისოები. წინა თავში რეფრენის განხილვისას იგივე ტაქტებზე ვთქვით, რომ ისინი რეფრენის, ერთი და იმავე ფრაზის კანონზომიერ განმეორებას წარმოადგენენ. მართლაც, თავდაპირველად, სტროფისა და რეფრენის საზღვრები ერთმანეთს მთლიანად ემთხვევა. მათი საზღვრების გამოყოფა შედარებით ნათლად შეიძლება წარმოვიდგინოთ გუნდური სიმღერების დაშლის შემდეგ — როცა გუნდში კორიფე ანუ დამწყები გააქტიურდება. კორიფეს შემოქმედებითმა დაინტერესებამ თანდათან მრავალფეროვანი გახადა ლექსის შინაარსი, ლექსი მოცულობითაც გაიზარდა და სტროფულობაც აუცილებელი შეიქნა.

არქაული ფორმის ლექსებიდან სტროფულობა ყველაზე კარ-

⁵ E. Stengel, Deutsche Yerse, 1920, Stutg. გვ. 11.

გად მოჩანს დიალოგიან ლექსებში. ასეთ პოეტურ ნაწარმოებში კითხვა და პასუხი სინტაქსურად გაერთიანებულ, დასრულებულ ერთეულს წარმოადგენს და ქმნის სტროფს:

—დელაისი, დელაისი, თამარ ჩემო,
უნებურად წასულო ქმრეულთას!
—არა, არა, საბრალო დელავ,
ნებით წავედი ქმრეულთას.⁶
დელაისი, დელაისი, თამარ ჩემო,
უურვათოთ წასულო ქმრეულთას!
- არა, არა, საბრალო დელავ,
ცხრა ხარი ურვათად მოგცეს.⁷

ამ ლექსის სტროფები ოთხი ტაეპისაგან შედგება, რადგან კითხვა და პასუხი ცალ-ცალკე ორ-ორ ტაეპს შეიცავს. ანალოგიური ფორმის ლექსები ფართოდ ყოფილა გავრცელებული სხვა ხალხთა ფოლკლორშიც. ასე, მაგალითად, ვესელოვსკის მოჰყავს ზუსტად ასეთივე აგებულების ლექსი:

... Царенку, зачем вы гости?
Ладо. мое зачим ми гости?
Царівно, за дівчиною,
Ладо мое, за дівчиною.
— Царенку, за которою
Ладо мое, за которою?
Царівно, за старшенкою,
—Ладо мое, за старшенькою⁸.

აქაც სტროფს კითხვა-პასუხი წარმოადგენს ერთად. ამგვარივე ფორმის ლექსებში სტროფი შეიძლება ორტაეპიანიც იყოს, თუ კითხვა-პასუხი თითო ტაეპს შეიცავს მხოლოდ:

— ჰეინტულ (ბიჰიკო), სად მიხვალ?
სად მივალ (და) ტყეში მივალ//
—ჰეინტულ, ტყეში რა გინდა?
რა მიხდოდა (და) წნელის მოკრა//
— ჰეინტულ, წნელი რად გინდოდა?
წნელი მიხდოდა ცოლის საწოლად.//⁹

ასევეა:

⁶ წყვილი ვერტიკალური ხაზით აღვნიშნავთ სტროფის დასასრულს.

⁷ სვანური პოეზია, 1, გვ. 175. (მოყვანილია ამ ლექსის ქართული თარგმანი).

⁸ А. В е с е л о в с к и й, Историческая поэтика, 1940, გვ. 468.

შეილო ზურაბ, სადამდინ?
 — ვაიმე დედავ, ფეხამდინ//
 შეილო ზურაბ, სადამდინ?
 — ვაიმე დედავ, მუხლამდინ.//
 შეილო ზურაბ, სადამდინ?
 — ვაიმე დედავ გულამდინ.//
 შეილო ზურაბ, სადამდინ?
 — ვიიმე დედავ, ყელამდინ.//
 შეილო ზურაბ, სადამდინ?
 — ვაიმე დედავ, თავამდინ.//
 შეილო ზურაბ, სადამდინ?
 ვაიმე დედავ, გავთავდი.//¹⁰

ასეთი ლექს-სიმღერები დღესაც ხშირად გვხვდება ქართულ ფოლკლორში. დიალოგი ხან გუნდსა და კორიფეს შორის იმართება, ხან — ორ ნახევარგუნდს შორის. მართალია, ამ სიმღერების ტექსტი შესაძლოა შედარებით მერმინდელი წარმოშობისა იყოს, მაგრამ თვით ფორმა და მისი შესრულების ხასიათი, უდავოდ არქაულია და როგორც სტროფის, ასევე ლექსის ისტორიისათვის — მეტად მნიშვნელოვანი. თავდაპირველად, ასეთ სიმღერებში სტროფი ორთაგ-პიანი უნდა ყოფილიყო, რადგან განვითარების ამ საფეხურზე ლექსი უაღრესად მარტივი და შესასრულებლად იოლია. ლექსის განვითარების ამ ეტაპის გადმონაშთს უნდა წარმოადგენდეს აგრეთვე გავრცელებული საყმაწვილო ლექსი „ჩიტო, გვრიტო“, რომლის ბოლო ნაწილი ასეთ დიალოგს შეიცავს:

... ის კინკველა რა კნდაო?
 თავესა შეუქამიაო.//
 ისა თავეი რა კნდაო?
 კატას შეუქამიაო.//
 ის კატაი რა კნდაო?
 ძაღლსა გაუხეთქიაო.//
 ისა ძაღლი რა კნდაო?
 მგელსა გაუხეთქიაო.//
 ისა მგელი რა კნდაო?
 დათესა გაუხეთქიაო.//¹¹

სტროფის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში გადამწყვეტი როლი უნდა ეთამაშა ადამიანის უძველეს ანიმისტურ შეხედულებ-

⁹ სვანური პოეზია, 1, გვ. 209.

¹⁰ პ. უ მ ი კ ა შ ე ი ლ ი . ხალხური პოეზია, 1, გვ. 178.

¹¹ პ. უ მ ი კ ა შ რ ი ლ ი , ხალხური სიტყვიერება, 1, გვ. 277.

ბებს, რომლებიც პოეზიაში პარალელიზმების სახით აირეკლა. მართალია, ჩვენს მიზანს ამჟამად არ შეადგენს პოეტური სტილის საკითხების შესწავლა, მაგრამ ხალხურ პოეზიაში ისე მჭიდროდაა დაკავშირებული ეს საკითხები ერთმანეთთან, რომ ერთის განხილვის დროს უნებურად უნდა შეეხო მეორესაც. ჩვენ არ შევჩერდებით ქართულ ხალხურ პოეზიაში ფართოდ გავრცელებული პარალელიზმების უამრავ სახეებზე, აღვნიშნავთ მხოლოდ რამდენიმეს, რომლებმაც ხელი შეუწყეს ლექსში სტროფის გაფორმებას.

აკად. ვესელოვსკი პარალელიზმების ჩამოყალიბებას პოეტური მეტყველების განვითარების ერთ-ერთ უძველეს საფეხურად მიიჩნევს. მართლაც, პარალელიზმებში წარმოდგენილი შეპირისპირება ადამიანსა და ბუნების მოვლენებს შორის, იმ წარმართული მსოფლმხედველობის ანარეკლს შეიცავს, რომლის მიხედვით ადამიანის მოქმედება, მისი ცხოვრება, არის ბუნებისა და ბუნების მოვლენების ანალოგიური. ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში დღეს ალბათ გაჭირდებოდა მოგვეჩვენა ისეთი ნიმუში, რომელშიც ნათლად იყოს შემორჩენილი უძველესი პარალელიზმები თავდაპირველი სიტყვიერი ტექსტით. მაგრამ თვით პარალელიზმის ხერხი სტროფის ანუ ლექსის აგებისა, დღემდე მოღწეულ ხალხურ ლექსებშიც კარგად მოჩანს. მაგალითად:

სამთა ფრინველთა, მხარგრძელთა,
აღვეთის მინდორ გაეჭნა;
უძმოსა, უმამისძმოსა
ამირანს თავი მოეკლა.

პირველ ორ ტაეპში შინაარსობრივად განსხვავებული მომენტია აღწერილი, ვიდრე ბოლო ორში. მიუხედავად ამისა, სტროფად უნდა ვივარაუდოთ მთლიანად ოთხივე ტაეპი, რადგან კომპოზიციურ მთლიანობას ამ ორი მომენტის პარალელიზმი ქმნის. ასევეა:

ზენ ბაყალიგოს თოვლი თოვს,
ქვენ ბაყალიგოს შრებაო.
თინიბეგ, შენსა ციხესა
მარჯვენა კუთხე სკდებაო.

ეს სტროფები რითმიანია და მათი ამ სახით წარმოშობა, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება პარალელიზმების აღმოცენების ეპოქას მივაკუთვნოთ, მაგრამ ჩვენი ყურადღება ამჟამად მხოლოდ სტროფის აგების ხერხზეა გადატანილი. ეს ხერხი კი გაცილებით ძველია, ვიდრე ჩვენს მიერ მოყვანილი ნიმუშები. პარა-

ლელებების უფრო რთულ სახეს წარმოადგენს სამწევრიანი და მრავალწევრიანი პარალელები. მაგალითად:

- I თოვლი სთოვს ბოროლაში,
 მზევე, რად არ ამოშუქდები?
- II შავო, რას დამყუფ, ყორანო,
 განა შენთვისა ვსუქდები?
- III შინვე მოუვალ დედასა,
 თუ ღმერთსაც არ მოვძულდები.

ამ შემთხვევაშიც სტროფს, მიუხედავად შინაარსობრივი სხვაობისა, სამივე პარალელების მთლიანობა შეადგენს. ასევეა:

- I გაზაფხულისა პირზედა.
 შაშვმა დაიწყო გალობა;
- II ქორწილის გამხარებელო,
 დავწვი ეგ შენი ქალობა,
- III არ იცი თავისიანი,
 თუ კი შეატყვე ფშავლობა.

შესაძლოა, ასეთ ლექსებში ორი ან მეტი სტროფის გამოყოფას ერთრიტმიანობაც უშლიდეს ხელს, მაგრამ მთლიანად ურთიმოც რომ იყოს, ვფიქრობთ, ამ ლექსის სტროფებად დაყოფა მაინც ხელოვნური გამოგვივიდოდა. შედარებით უფრო კარგად ჩანს სტროფის საზღვრები ასეთ პარალელებშიან ლექსში:

- I ა ის ღრუბელნი მიყვარან
 ბოროლაზედ რო დიანო.
 ერთმეორის შაყრასა
 ხარობენ, მეელანო, //
- II შაიყრებან ერთადა,
 მანანას ჩამაყრანო,
 რაც უნდა ბევრი ეცადნენ,
 ჩვენ ერთურთს ვერ გაგვეყრანო.

მართალია, აქ ბოლო სტროფი პირველისაგან იზოლირებულად რომ წავიკითხოთ, შეიძლება ბუნდოვანი გვეჩვენოს, მაგრამ თუ გავიხსენებთ, რომ სტროფისათვის არაა მანიცდამანიც სავალდებულო მთლიანად დასრულებული შინაარსის გამოსახვა (ეს ლექსის ფუნქციაა) — მისი სტროფად გამოყოფა უხერხული არ იქნება.

ჩვენს მიერ ზემოთ მოყვანილი ლექსები შედეგია გუნდიდან კორიფეს გამოყოფისა და ინდივიდუალური პოეზიის მძლავრი განვითარებასა. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ინდივიდუალუ-

რი პოეზიის გამოყოფა არ ნიშნავს იმას, თითქოს ლექსმა დასტოვა გუნდი და ცალკე, იზოლირებულად იწყო განვითარება. საუკუნეების განმავლობაში (და ხშირად დღესაც) ლექსი გუნდური სიმღერის ძირითად მასალას წარმოადგენს და მისი განვითარებაც თვით გუნდის შიგნით ხდება. მხოლოდ, ლექსმა შეიძინა აგრეთვე დამოუკიდებლად არსებობის უნარიც, და იგი შეიძლება გუნდის გარეშე იქნეს შესრულებული, ან საერთოდ ყოველგვარი აკომპანემენტის გარეშე ითქვას.

დიალოგური ფორმის ლექსების სტროფის გამოყოფაში, შინაარსის გარდა, თვით ლექსის აგებულებაც გვეხმარება. იგივე შეიძლება ითქვას იმ ლექს-სიმღერების შესახებაც, სადაც პარალელუზმებია წარმოდგენილი. სხვაგვარადაა საქმე დანარჩენ ლექსებში, რომლებშიც ერთი ვრცელი ამბავი ვითარდება სწორხაზობრივად. აქ, ლექსის მკვლევარს სხვა არაფერი დარჩენია, თუ არა ის, რომ სტროფებად დაყოფის დროს დაეყრდნოს მხოლოდ ცალკეული დეტალების შედარებით დასრულებულობას. საკითხს ართულებს ის გარემოება, რომ თვით მელექსეები არავითარ სტროფულ კანონზომიერებას არ ექვემდებარებიან, მათთვის სულერთია სტროფი სამტაეპიანი გამოვა, ოთხტაეპიანი, თუ სხვა. ამიტომაც, რომ ერთი და იმავე ლექსის ფარგლებში ხშირად სულ სხვადასხვა რაოდენობის ტაეპისაგან შემდგარი სტროფებია წარმოდგენილი. სანიმუშოდ ავიღოთ სევანური სასიმღერო ლექსი:

- 1 ლახმელ ლაშგარ ჳმჩედლობ,
- 2 ჩე ლუზერლობ ბჳჩჳ ბოგინ,
- 3 მჳ ლგთიში ლახმელდარე,
- 4 ლაშგრიშე სგევიზ მკეოლდ
- 5 კიბულანას დარ ჳიჩონდა.

- 1 ჳგერჳ ბოჳშ ჳიმაზარახ.
- 2 ჳობინახ ლიზიე — ლიჩელი.
- 3 ნაზეს ხაქალის შლკაში,
- 4 კოჳას ხაგენდ თჳშიე

შემდეგ მოდის ისევ 5-ტაეპიანი სტროფი, შემდეგ — სამტაეპიანი, — 4-, 7 და 2-ტაეპიანი სტროფები (სტროფებად დაყოფა ამ ლექსის ჩამწერტ ეკუთვნით). ხალხურში, რაც უფრო ვრცელია ლექსი, მით

უფრო ნაირფეროვანია სტროფების აგებულება ტაეპების რაოდენობის მხრივ. მაგალითად, პ. უმიკაშვილის მიერ გამოქვეყნებული „ამირანი“ ასეთ სტროფულ თანმიმდევრობას შეიცავს (დაყოფა ჩვენია): 3,4,3,3,3,2,3,2,4,2,2,2, 3,3, 2,2,3,5,3,4...¹³ და სხვ. „არსენას ლექსიც“ დაახლოებით ანალოგიურ სურათს იძლევა: 2,2,2, 3,4,3,2,4,2,2,3,2,4,2,2,3,3,2,2,3... და სხვ¹⁴. რა სუბიექტურიც არ იყოს ამგვარი დაყოფა, ყოველ შემთხვევაში ერთი ცხადია, რომ თანაბარი რაოდენობის ტაეპისაგან შემდგარ სტროფულ კანონზომიერებას ამ ლექსებში მაინც ვერ აღმოვაჩინებ.

მიხეილ ჩიქოვანს მიაჩნია, რომ „ამირანის“ ლექსები იყოფიან არა სტროფებად, არამედ პერიოდებად¹⁵. ასე მაგალითად, იგი მთელ 20-სტრიქონიან ლექსს, რომელშიც აღწერილია ამირანისა და მისი ძმების სანადიროდ წასვლა, კოშკის ნახვა, უსუფის ანდერძის წაკითხვა, — მიიჩნევს ერთ პოეტურ პერიოდად¹⁶.

ძველი სასიმღერო ლექსების, განსაკუთრებით საფერხისოების სტროფებად დაყოფაში, გარდა შინაარსობრივი მომენტებისა, ანგარიში უნდა გავუწიოთ აგრეთვე ლექს-სიმღერის შ ე ს რ უ ლ ე ბ ი ს წ ე ს ს. ჩვენს მიერ ზემოთ მოყვანილი ლექსების უმეტესობა გუნდის სასიმღერო მასალას წარმოადგენს. სიმღერის დროს კი ეს ლექსები გარკვეულ მონაკვეთებად იყოფა, რომლებიც სტროფებად დაყოფის საშუალებას გვაძლევს. მაგალითად, ამირანის ლექსი ზშირად სრულდება საფერხისო სიმღერებში, ამ დროს მას ხან ორტაეპიან სტროფებად მღერიან, ხან — სამ და ა. შ.

ამით ვამთავრებთ ქართული ხალხური ლექსის განვითარების ადრეულ საფეხურებზე სტროფის ჩამოყალიბებისა და მისი ევოლუციის მოკლე მიმოხილვას. როგორც დავინახეთ, სტროფის შექმნაში გადამწყვეტი როლი ითამაშა მუსიკალურმა ელემენტებმა და გუნდური შესრულების ფორმებმა. თუ ამ ეტაპზე სტროფი წესრიგში მოჰყავდა მელოდიასა და მუსიკალურ რიტმს, სხვაგვარად წარიმართა სტროფის ბედი ლექსის განვითარების შემდგომ საფეხურზე, როცა სიტყვიერი ტექსტი განთავისუფლდა მუსიკის ტყვეობისაგან და თანდათან დაუახლოვდა სასაუბრო მეტყველებას.

¹³ ხალხური პოეზია, 1, გვ. 5-7;

¹⁴ იქვე, გვ. 22-24.

¹⁵ მთავრებული ამირანი, თბილისი, 1947, გვ. 161.

¹⁶ იხ. В. Жирмунский, Композиция лирических стихотворений, с. 13.

ახალი ხალხური ლექსის სტროფის ორგანიზაციაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ენობრივმა მოვლენებმა. მოკლე ლირიკული ლექსების განვითარებამ, მათმა დახვეწილმა ფორმამ, რითმისადმი და მეტრისადმი პროფესიულმა დამოკიდებულებამ სტროფიც უფრო კანონზომიერი და კომპოზიციურად დასრულებული გახადა. ლიტერატურათმცოდნეობაში სტროფს დაახლოებით ერთნაირად განსაზღვრავენ. იგი მიაჩნიათ, როგორც „განსაზღვრული რაოდენობის ტაეების შეხამება მთლიანი მეტრული ერთეულის სახით“¹⁷. ხალხური ლექსის სტროფი, ტაეების რაოდენობის მხრივ, ერთი და იმავე ნაწარმოების ფარგლებში ყოველთვის თანაბარი შედგენილობის არ არის. გარდა ამისა, ხალხურში გავრცელებულია როგორც იზომეტრული (თანაბარმარცვლიანი ტაეებისგან შემდგარი) სტროფები, ასევე — ჰეტერომეტრული (არათანაბარმარცვლიანი ტაეებისგან შემდგარი). სტროფის აგებულებაში უმთავრეს როლს თამაშობს: თემა, მეტრული ერთგვარობა, სილაბიზმი და რითმა¹⁸. სანამ უშუალოდ ხალხური სტროფის აგებულებაზე და მის სახეებზე გადავიდოდეთ, აუცილებლად მიგვაჩნია განვიხილოთ ტაეპი, რადგან სტროფის ფორმისა და აგებულების თვალსაზრისით, მას ყველაზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

სტროფის (და აგრეთვე ლექსის) ერთ-ერთი აუცილებელი ელემენტია ტაეპი, სტრიქონი. ტაეპი არის ის სპეციფიკური ერთეული, რომლის გარეშე ლექსი საერთოდ არ არსებობს. ლექსიდან ტაეპის გამოყოფა პირობითია და ეს მხოლოდ ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით არის დასაშვები. სამეცნიერო ლიტერატურაში დამკვიდრებულია შეხედულება, რომ ხალხურ პოეზიაში ძალზედ გავრცელებულ შაირის ტაეპს 16-მარცვლიანი ერთეული შეადგენს და არა — რვა. ასე, მაგალითად, „ხალხური პოეზიის“ წინასიტყვაობაში, აკად. ა. შანიძე აღნიშნავს: „ლექსების მუხლები მე ყოველთვის გაშლილად მაქვს წარმოდგენილი (თექვსმეტ-თექვსმეტი მარცვლი), და არა გატეხილად (რვა-რვა მარცვლად), როგორც ამას ჩადიოდა ხალხური ლექსების შემკრებ-ჩამწერთა დიდი უმრავლესობა. ამას ორი მოსაზრებით ვშვრები: ჯერ ერთი, ერთისა და იმავე მოცულობის წიგნში ორჯერ მეტ მასალას ვტევ, ვიდრე მაშინ იქნებოდა, რომ ლექსები რვა-რვა მარცვლიან სტრიქონებად მებეჭდა. ქალაქის დაზოგვისათვის ამას დიდი მნიშვნელობა აქვს

¹⁷ აკაკი გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, 1953, გვ. 201.

¹⁸ იქვე, გვ. 203.

და მასალის კომპაქტობითაც იგებს მკითხველი. მერმე კიდევ: ლექსის აგებულობის თვალსაზრისით ერთეულს თექვსმეტმარცვლიანი ერთეული შეადგენს და არა რვამარცვლიანი. როდესაც მეხსიერებიდან იკარგება მთელ-მთელი ერთეულები, — ამოვარდება თექვსმეტ-თექვსმეტი მარცვალი, თუმცა გამონაკლისის სახით შეიძლება ერთი მუხლის ერთი ნახევარი გადაებას მეორე მუხლის მეორე ნახევარს, რომელსაც რითმა მოუდის. ა ს ე თ ი წ ე ს ი გ ა მ ო ც ე მ ი ს ა შ ე ი ძ ლ ე ბ ა ს ა ყ ო ვ ე ლ თ ა ო დ ი ქ ნ ე ს დ ა დ გ ე ნ ი ლ ი ხ ა ლ ხ უ რ ი ლ ე ქ ს ე ბ ი ს გ ა მ ო ქ ვ ე ყ ნ ე ბ ი ს დ რ ო ს¹⁹.

ადეგ, ადეგ, ხეჰეჰაო,
ხისა გიგდავ ბეჰედაო (№720).

ბუნებრივია, ამ შემთხვევაში, მეცნიერი, რითმამ გახადა იძულებული ასე მოქცეულიყო.

ასეთ ლექსებში რვამარცვლიანო ტაეპების გარითმვისაკენ მიდრეკილება შემთხვევითი არაა. ლირიკული ლექსი რვამარცვლიან ტაეპში მშვენივრად ახერხებს გამომჟღავნოს ლექსის რიტმულინტონაციური სურათი. ამიტომ ეს ტაეპები გვევლინებიან როგორც ინტონაციურად საკმაოდ დასრულებული ერთეულები, რომელთა გაერთიანება იძლევა უფრო რთულ ინტონაციურ ერთეულს — სტროფს.

ალაზნის წყალო ტიალო,
ველიანო და ტყიანო,
ბევრ ვაჟი გემუქარება,
ბორბლით შავ-წყლამდე მტრიანო (271)²⁰.

აქ ყოველი რვამარცვლიანი სტრიქონი „კანონიერია“ და მისი თექვსმეტმარცვლიანად წარმოდგენა არა თუ სრულყოფილს გახდიდა, არამედ კიდევ დაამძიმებდა და გააუფერულებდა ლექსს. ასევეა:

ქალო, აწესა, მაწესა,
მინდვრად გახენე, — რა წვესა!
აისიმე ვაშკაც მაკვედბის,
რომენიც შენთან დაწვესა (№ 408).

ასეთ ლექსებში რვამარცვლიანი ტაეპების გაფორმებას ხომ არ

¹⁹ ა. შ ა ნ ი ძ ე. ხალხური პოეზია, 1, გვ. 128-9 (ხაზი ჩემია-ჟ. ბ.)

²⁰ სადაც ლექსის ნომრებია მითითებული — ყველგან ესარგებლობთ ა. შ ა ნ ი ძის „ხალხური პოეზიით“.

უწყობს ხელს პირველი ორი ტაეპის გარითმევა? რა თქმა უნდა ეს მოვლენა ანგარიშგასაწევია, მაგრამ რითმა არაა გ ა დ ა მ წ ყ ვ ე ტ ი ფაქტორი.

ვფიქრობთ, პატივცემული მეცნიერის მოსაზრებას ზოგიერთი განმარტება სჭირდება. საკითხი — ყ ო ვ ე ლ თ ვ ი ს თექვსმეტმარცვლიანია შაირი თუ რვა მარცვლიანიც არის, მნიშვნელოვანია არა იმდენად დაბეჭდვის თვალსაზრისით, რამდენადაც თვითონ ხალხური ლექსის ბუნების სწორად გაგებისათვის. ელ. ვირსალაძეს ერთ თავის ნაშრომში აღნიშნული აქვს: „ზოგ შემთხვევაში სტრიქონის შინაგანი რითმის სიზუსტე ან შინაარსობლივი ცეზურა მას (თექვსმეტმარცვლიან შაირს) მ-მარცვლიან ლექსად აქცევს“²¹. მაგალითისათვის იმოწმებს შემდეგ ლექსს:

აი მთვარეო, მთვარეო,
ლამაზ ქალს მიმაპარეო,
გათენებადღე მამყოფე,
გათენდეს — გამაპარეო.

ჩვენც ნამდვილად გვგონია, რომ ამ ლექსის გაშლილად დაბეჭდვით მისი ესთეტიკური ღირებულება საგრძნობლად შემცირდებოდა. პოეტური ნაწარმოების შესაბამისი ფორმით დაბეჭდვა ეზმარება მკითხველს ზუსტად აღიქვას როგორც შინაარსი, ასევე რიტმულ-ინტონაციური ჟღერადობა. სხვათა შორის, თვით აკად. აკაკი შანიძეს, წინააღმდეგ თავისივე მოსაზრებისა, იმავე კრებულში დაბეჭდილი აქვს რამდენიმე ლექსი სწორედ „გაშლილი სახით“:

რომენი ხარ: რომთაჲც გახოლ!
შვიდ მამასამც ნულარ მახოლ! (№ 549)
ჭევსურაი ორ ძირადა,
იარაღთ ეზიდაჲ კმირადა (№ 719).

შაირის ტაეპის რვა მარცვლიანობის დასასაბუთებლად საყურადღებო მოსაზრება აქვს გამოთქმული პროფ. პანტელეიმონ ბერაძეს. იგი წერს: „ორივე სახის შაირი ცეზურით მერვე მარცვლის შემდეგ სწორედ შუა ადგილას მოდის, რაც საკმაო საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ შაირი საერთოდ ო რ ი რ ვ ა მ ა რ ც ვ ლ ი ა ნ ი ლ ე ქ ს ი ს შ ე ნ ა ე რ თ ს წ ა რ მ ო ა დ გ ე ნ ს (ხაზი მიხია — ჯ. ბ.), რადგან, როგორც წინათ, ახლაც არსებობს რვა მარ-

²¹ ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, II, 1968, გვ. 124.

ცვლიანი ლექსი“²². მართლაც, შაირის ლექსისათვის დამახასიათებელია ცეზურა ანუ პაუზა — ზუსტად რვა მარცვლის შემდეგ, და არც ერთი შემთხვევა არ შეიძლება მოიძებნოს ჩვენს პოეზიაში, სადაც ეს წესი შერყეული ჩანდეს. ამ საკითხს უფრო ვრცლად შევხებით ქვემოთ, ახლა კი დავუბრუნდეთ აკად. შანიძის ზემოთ მოყვანილ მოსაზრებას.

აკად. ა. შანიძის შენიშვნა, რომ მეხსიერებიდან იკარგება თექვსმეტ-თექვსმეტი მარცვალი და არა რვა, ან უნდა იყოს უდავო. პატივცემული მეცნიერის მიერ გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ ლექსში (№ 351) სწორედ რვა მარცვალია დაკარგული და არა 16:

ვაჟი ჩვენს სოფელს ბევრია მკრით მფრინავ-შეგარდენია,
ბევრია სხვა სოფლებშიაც ბაგაზე დასაბმელა,
ვაჟ უნდა იყოს ისეთი... —

აქ აკლია რვამარცვლიანი ნაწილი. ამის შესახებ ავტორი თავად მიუთითებს შენიშვნაში: „მე-7 მუხლს მეორე ნახევარი აკლია“ (გვ. 517). მსგავსი შემთხვევების მოტანა შეიძლება სხვა კრებულებიდანაც. მაგალითად:

დ ე დ ა - ც ო ლ ბ ო ზ ო ა მ ი რ ა ნ,
ეგრე რაისთვი გასჯავრდი ბაღლისა საუბარზედა ²³.

ან:

დაჟდა ბერიაცი, ტრის: „ჩემი ვირი ქვეყნად ღირსა“.
— ბ ე რ ი კ ა ც ო , რ ა გ ა ტ ი რ ე ბ ს ?...²⁴

და სხვ.

ინტერესს არ უნდა იყოს მოკლებული ისიც, რომ ლექსში მთქმელის მიერ ჩართული ფრაზა თითქმის ყოველთვის რვამარცვლიანია. მაგალითად:

„ბევენო, კარი გაგვიღე, ღმერთმან იცის, არას გერჩით“.
ა დ გ ა ბ ე ქ ა ნ ი, წ ა მ ო ღ გ ა :
„ქიმედღანთი გვარი მაქვს, ჩექმას მიძეე ხანჯალა...“²⁵

ასევეა:

²² ვ ა ნ ტ ე ლ ე ი მ ო ნ ბ ე რ ა ძ ე, პექსამეტრი და გრძელი შაირის ლექსი ლიტერატურული საქართველო, 1941, № 20 (179).

²³ ვ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხური პოეზია, I, გვ. 6.

²⁴ იქვე, გვ. 11.

²⁵ იქვე, გვ. 11.

²⁶ იქვე, გვ. 16.

ქაოზს შეილნი დაუხოცა, გეგონება ღვინით მთვრალი.

როსტომს კაცი მოეგება:

ჰყადრა: „რათ გინდა წამალი, ზურაბ ხელოდან გვეცლება“...²⁶

ასეთი მაგალითები უამრავია ხალხურ პოეზიაში. აღსანიშნავია ისიც, რომ ხშირად თექვსმეტმარცვლიანად დაბეჭდილ ლექსში რვა-მარცვლიანი ტაეები (რომელიც გრაფიკულად ცალკეა გამოყოფილი) არ წარმოადგენს ნაწილს რომელიღაც დავიწყებული 16-მარცვლიანი სტრიქონისა — იგი თავდაპირველ ვარიანტშიც ასეთივე სახით გვევლინება:

...უკან მიიკიბიან მისდევს, ჯიბეში ქლიბს ჩაუდებსა.

მაშინა თქვა არსენაჲ: „ჲა, დიდება მოწყალესა!

ჩ ე მ ი ს ა ქ მ ე ა რ ი ს ე ს ა“²⁷.

...გაშოვა ჩვენი არსენა, შინელს გაუგდებდა მხრებსა:

ვ ნ ა ხ ო რ ო გ ო რ მ ა რ გ ე ბ ს ე ს ა“²⁸.

და სხვ.

ამით, რა თქმა უნდა, არ ვამბობთ, რომ ყველა ეს შაირი უსათუოდ რვამარცვლიანია, ასეთი ტაეები აქ განზე დგანან ლექსის მთლიანი რიტმულ-ინტონაციური ელერადობიდან და ერთგვარი „დისონანსიც“ კი შეაქვთ. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ასეთი „ჩამატებული“ ტაეები ჩვეულებრივ სწორედ რვამარცვლიანი და ამით ამეღვენებენ შაირის მეტრის „თავდაპირველ ბუნებას“ — მისწრაფებას რვამარცვლიანობისაკენ.

დავიწყებული არ უნდა იქნას აგრეთვე ხალხური შაირის სასიმღერო ხასიათი. სიმღერებში კი გარდატეხა ძირითადად რვა მარცვლის შემდეგ იწყება. მოვიყვანთ რამოდენიმე ნიმუშს:

ვა შენ, ჩემო თეთრო ბატო... (მისამღერი — დიულოდა)

ამ ბატონისა დედასა... (მისამღერი — ნანინა)

ერთაშმინდელი კაცი ვარ... (მისამღერი)

თებრონე მოდის წყალზედა (რეფრენი) ²⁹.

ასევეა:

ღმერთო, ერთობით მიცნისა, ჰო, ჰო, ჰოი,

არ დამიწყია ღონება, ჰო...

²⁶ ბ. უ მ ი კ ა შ ე ი ლ ი, ხალხური პოეზია, 1, გვ. 14.

²⁷ იქვე, გვ. 27—28.

²⁸ იქვე, გვ. 28.

²⁹ ი ა კ ა რ გ ა რ ე თ ე ლ ი, სახალხო სიმღერები, 1899, სანოტო მაგალითები, გვ. 47—49.

...ყაფლანი მოდის ოშშია, პარალო პარი პარალო,
მოსვლაა ხეთისა ხელშია...

...ბატონმა ცხენი მაჩუქა, პაუ რირა აშა პა,
ნეტამც არ ებოძებია, პაუ, რირა აშა პა...

... კავკასისა მინდორზედა, ოქროს დიელა,
თეთრი ცხენი მიგოგავდა, ოქროს დიელა...³⁰

ყველა უძველესი ნიმუში შაირისა ამჟღავნებს, რომ რვამარ-
ცვლიანი ლექსი უფრო ბუნებრივია მისთვის, ვიდრე 16-მარცვლია-
ნი. ეს უკანასკნელი შემდეგდროინდელი ჩანს და, შესაძლოა, მის
ფორმირებაში გარკვეული წვლილი შეეტანა ლიტერატურულ გავ-
ლენას, კერძოდ — რუსთველურ შაირს.

რვამარცვლიანი ერთეულის ტაეპად აღიარებით ჩვენ არ ვცდი-
ლობთ ხალხურ პოეზიაში უარყვით 16-მარცვლიანი ტაეპის არსე-
ბობა. ერთიცა და მეორეც დამახასიათებელია ხალხური შემოქმე-
დებისათვის, მაგრამ ჩვენ აუცილებლად მიგვაჩნია პირველის არსე-
ბობის დადასტურებაც. ჩვეულებრივ, მოკლე ლირიკული
ლექსი რვამარცვლიან ტაეპებს შეიცავს, ხო-
ლო ვრცელი, ეპიკური ლექსი — თექვსმეტიანს.
ყოვლად დაუშვებლად მიგვაჩნია თექვსმეტმარცვლიანი ტაეპით
წარმოდგენა ისეთი ხალხური ლექსისა, სადაც რითმა რვამარცვლია-
ნი ერთეულის შემდეგ მოდის. ზოგიერთ კრებულში კი დაბეჭდი-
ლია ასეთი „ერთტაეპიანი“ ლექსები:

საყვარლად საგონებელო, ვაშლივით გაგორებენო;

წმინდა სამების ყმა ხარო, ხარ-კამბეჩივით დახვალო;

ანეული და ქერობა, ლამაზ ქალს უნდა ფერობა;

ვარიანი, ვალიანი, უტყუო და ქარიანი;

ღმერთო, ღმერთო, დარი ქენი, დადანი კედარი ქენი;

და სხვ.

დაბეჭდვის ამგვარი ხერხი, მართალია, მასალის კომპაქტობი-
სათვის მნიშვნელოვანია, მაგრამ ამით საგრძნობლად სუსტდება
ლექსის ემოციური ზემოქმედება. ეკვი არაა, რომ ესენი რვამარ-
ცვლიან, ორტაეპიან ლექსებს წარმოადგენენ. ხალხურში თექვსმეტ-
მარცვლიანი ერთეულის ტაეპად დაკანონება გამოწვეულია იმი-
თაც, რომ ტაეპს უყენებენ მოთხოვნილებას, თითქოს მასში შინაარ-
სი გარკვეულად დასრულებული უნდა ჩანდეს. ეს არაა სწორი. ში-

³⁰ პ. უ მ ი კ ა შ ე ი ლ ი, სახალხო პოეზია, გვ. 342, 347, 258, 367.

ნაარსობრივი დასრულება სტროფს მოეთხოვება და არა ტაქს. თუ ერთეულში რიტმულ-ინტონაციური კომბინაცია ძირითადად გამე-
ლავნებულია, მაშინ საქმე გვაქვს ტაქთან. ამ აზრით, ხალხურში,
თექვსმეტმარცვლიანთან ერთად, რვა-მარცვლიანიც ტაქტის უფლუ-
ბით სარგებლობს.

ორიოდე სიტყვა ხალხური შაირის ტაქტში ცეზურის შესახე-
ბაც.

როგორც აღვნიშნეთ, 16-მარცვლიან შაირში მთავარი ცეზურა
ყოველთვის შუა ადგილას — რვა მარცვლის შემდეგ მოდის. ეს ცე-
ზურა ისე ძლიერია, რომ ხშირად ჰქირს გაარკვიო — რომელი ერ-
თეული მიიჩნეო ტაქტად. შაირის ცეზურის სიძლიერეს უნდა მიე-
წეროს ისიც, რომ, ჩვეულებრივ, თუ 16-მარცვლიანი ტაქტი ორ
წინადადებას შეიცავს, ისინი თანაბრად ნაწილდებიან ცეზურის
ორივე მხარეს. მაგალითად (ნიმუშები მოტანილია ა. შანიძის „ხევ-
სურული პოეზიიდან“. თბილისი, 1931 წ.):

„წინ ველარ წახვალთ ცოცხლები“, გაზოდის ნაუბარია (608);

ნუ გაიყოლებ გულთა — მე ვიცი ქვრივებისაო (607);

ეხლად მეუბნებიან: „სისკარომ შემოიარო“ (609);

ერთ ბაღალიგველ ჭაერობდა: „ბაჰყაი ვარ გორელი“ (610);

იშას ამბობდა მიხაი: „კეცხა ზო არაფერა“ (634);

თოთია წყევას დაუწყებს: „ჰირს ნუ გადასჩი უფერსა“ (639);

„სახლის სანათლავ ეგია“, კრუმა ცერს ამაუჩენსა (639);

„მე ეგეთ არა მინახავ“, აფშინათ აბა ფიცაესა (641).;

აჰმეტრდა მამასახლისი: „რად იყავ მართლის მთქმელა“ (659);

ციცა დედას ეუბნების: „ე სიზმარი რამ იცის?“ (662);

ეხლა ეტყვიან ქალებსა: „წადი, წამოოლ თქვენსაო“ (671);

კმა გატყდა ზენა მითხოსა: „ქვეით დაგვეცნეს ცანა“ (676);

მაცეს მოართვეს ამბავი: „აგიდგა ცოდო-ბრალა“ (676)

რა თქმა უნდა, არსებობს მრავალი გამონაკლისიც, მაგრამ ცე-
ზურა ყველა შემთხვევაში ძლიერი ჩანს და მისი შერყევა არასდროს
არ იგრძნობა:

ხან იფიქრებდა: უდღოდ // გაზრდა ვინა თქვა შეილისა (519);

მითხრეს: ეეგეთანია // დედის მუცლით გამასულნი (222);

სიცილით უთხრა: რუსებო // არ ამირიეით ემ-კარი (229)

ხალხურ ტაქტთან დაკავშირებით აღსანიშნავია ერთი გარემოე-
ბაც. ლიტერატურული ლექსის (განსაკუთრებით — თანამედროვე)

ტაეპი ხშირად პაუზებითაა დატვირთული და ერთი ტაეპი რამდენიმე ინტონაციურ ერთეულს შეიცავს. მაგალითად:

ლაშა. მთვარე. ხეივანი.

— ოჰ, მეგობარო...

— დე, იყოს ასე. მაგრამ შერიფს...

ოჰ, ეს შერიფი (გ. ტაბიძე).

ამგვარ მოვლენას ხალხურში ადგილი არა აქვს. ეს ბუნებრივიცაა: პოეტს, რომელიც წერს, გაცილებით მეტი საშუალება გააჩნია თავისი ემოციის გამოსახატავად, გარდა უშუალოდ სიტყვებისა, ისარგებლოს აგრეთვე სასვენი ნიშნებითაც. მელექსე კი, ზეპირი პოეზიის სპეციფიკურობის გამო, ამგვარ საშუალებებს მოკლებულია. ამიტომ ხალხური ლექსის ტაეპი ერთ მთლიან ინტონაციურ ერთეულს წარმოადგენს.

როგორც ზემოთ მივუთითეთ, სტროფის ჩამოყალიბებაში გადამწყვეტი როლი ითამაშა მუსიკალურმა ელემენტებმა. ლექსის განვითარების შემდგომ საფეხურზე შეიმჩნევა, რომ სტროფის ორგანიზაციას განსაზღვრავს არა მუსიკალური (უფრო ზუსტად—არამხოლოდ მუსიკალური), არამედ ჩვეულებრივი სამეტყველო ინტონაცია და სხვა ენობრივი მომენტები. თუ წინათ სტროფი შენდებოდა მხოლოდ განმეორებებით, პარალელიზმებითა და დიალოგებით, ახალმა მოვლენებმა წარმოქმნეს შედარებით რთული სტრუქტურული აგებულების სტროფები.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ უძველეს სიმღერებში სტროფი ერთი ტაეპისაგანაც შედგებოდა და ამის მიზეზებზეც მივუთითეთ. დროთა განმავლობაში, როცა ხალხური ლექსი სასიმღერო ელემენტებისაგან განიტვირთა, სტროფის გამოვლენისათვის ერთი ტაეპი საკმარისი აღარ აღმოჩნდა და მისი რიცხვიც გაიზარდა. ამჟამად ყველაზე უმცირეს სტროფად — ორ ტაეპიანი უნდა ჩაითვალოს.

ხალხური ორტაეპიანი სტროფების გაფორმებაში მნიშვნელოვანი როლი უნდა ეთამაშა რითმას. მიჯრითი რითმა ადვილი აღსაქმელია და ხალხური პოეზიის ხასიათისათვის სავსებით შესაფერისი:

ახ, ლაზარე, ლაზარე,
ცას ღრუბელი მოჰგვარე //
ღმერთო, მოგვე ცის ნაში,

აღარ გვინდა მზის თვალი//
ღმერთო, მოგვე ტალახი,
აღარ გვინდა გორახი...³¹

და სხვ. ან:

იანუარსა რეასა,
ნუ გამოხვალ კარსა//
ნურცა წახვალ დისასა,
ნურცა ცოლის ძმისასა//

ასევეა:

ხარო, დადგა მაისი,
ახლა ხორციტ გაივსი//
წყალია და ბალახი,
გასუქდი და გალალდი//

ორტაეპიანი სტროფი, რითმიან ლექსებს შორის ქრონოლოგიურად ყველაზე უძველესად უნდა იქნას მიჩნეული. ორტაეპედები დამოუკიდებელი ლექსის სახითაც გვხვდება:

ამილახვარო, რა ხარო,	ღვინოსა ვსვამდი მარგულსა
ხარ-კამეჩივით დახვალო;	არც თავსა მტკენდა, არც გულსა;
ფიქრი არ არის გურჯისა,	კაკალი და მაქარიო,
წამოიკიდებს ხურჩინსა;	კახი კაცის საგზალოო ³² ;

ორტაეპედი შეიძლება ურითმოც იყოს, მაგრამ იგი ყოველთვის ან აფორისტულ თქმას წარმოადგენს, ან რომელიმე ლექსის ფრაგმენტს:

პირად ზიჯური ცოლი სჯობს—	სმა უმღერალი არ ვარგა,
ლამაზსა, სხვისა ზიარსა;	ქაბუკი — დაუთრობელი... ³³

სხეანაირად დგას ქართულ ხალხურ პოეზიაში სა მ ტ ა ე პ ი ა ნ ი და, საერთოდ, კენტტაეპიანი სტროფების საკითხი³⁴. სამტაეპიანი სტროფები და ლექსები ხალხურში შემთხვევით ხასიათს ატარებენ. ისინი ან ფრაგმენტებია, ან პოეტური დეფექტები:

³¹ გრ. ჩ ხ ი კ ე ა ძ ე, ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა, თბ. 1948, გვ. 21.

³² ხალხური სიტყვიერება, 1, ექვთიმე თაყაიშვილის რედ., გვ. 112.

³³ იქვე, გვ. გვ. 116, 121.

³⁴ როცა სტროფს განვიხილავთ ტაეპების რაოდენობის მიხედვით, არასოდეს არ გვაქვს მხედველობაში 16-მარცვლიანი ტაეპები.

დალიე და მიგდე ხელში,
მერე თვალი დაუჭირე,
როგორ ჩაეფარო ყელში³⁵.

ან:

ეგ სოფელი სთველია,
აქ არაეინ დარჩება,
ყველა წასასვლელია³⁶.

მართალია, ასეთი სამტაეპიანი ლექსები ხშირად შეგვხვდება სიმღერებში, მაგრამ ისინი არ შეიძლება ჩაითვალოს ტოლფასოვან ლექსებად, რადგან სამ ტაეპში ლექსის ბუნებრივი რიტმულ-ინტონაციური იმპულსი სრული სახით ვერ მქლავნდება. შედარებით უფრო სრულყოფილი ჩანს სამტაეპელი გამოცანებში, განსაკუთრებით მაშინ, თუ სამივე ტაეპი გართმულია:

შავი არის შაშვივითა,
იკბინება ძაღლივითა,
საქმელია თაფლივითა.—

მაგრამ აქ „მეოთხე ტაეპად“ იგულისხმება კითხვა — რა არის?..

საერთოდ, სამტაეპიანი სტროფი უცხო არ არის ქართული-სათვის. მაგალითად, სვანურ სასიმღერო ურითმო ლექსებში ხშირია ასეთი სტროფები. მოვიყვანთ ერთი მათგანის ნიმუშს (მოგვყავს ქართული თარგმანი):

ო, საბრალო სოზარ და ციოყ,
სახლობთ ქეიშის სამოსახლოში,
მაგრამ სახლობას არაეინ გაცლით.
მაწეყარი (დამპატიყებელი) მოგივიდათ ქვემოდან,
ქვემოდან — ყუდუანთაგან (ეორეოლიანებისაგან)
ეგ ბრუციანი სუმაილა.
„სოზარ და ციოყ, ჩამობრძანდით
თაზილასას სამოყვროდ:
დას გაძლევენ სოზარ ისათვის...“³⁷

და ა. შ.

სვანურად ეს სტროფი ასე უღერს:

³⁵ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხ. სიტყვიერება, გვ. 344.

³⁶ იქვე, გვ. 417.

³⁷ სვანური პოეზია, I, 1939, გვ. 121.

„სოზარ ციოყ ლექე ანსგეჟდად
თაზილაშთე ლაიაქალაჲ:
დაჩვირს ჟაქედის სოზარიშდა“²⁸

როგორც ვხედავთ, ურითმო ლექსი უფრო კარგად ეგუება სამტაეპიან სტროფს. სვანურში ბევრი ნიმუში ვნახეთ სამტაეპიანი ურითმო ლექსებისა, ხოლო ახალი სვანური ლექსები, რომლებიც გარითმულია — სამტაეპიან ლექსს ან სტროფს, საერთოდ არ იცნობენ.

ჩანს, ქართული ბუნებრივი პოეტური მეტყველებითა თვის სამტაეპიანი სტროფი და ლექსი შეუუფერებელია, ხოლო სიმღერებში, სადაც ვოკალური ელემენტები ზემოქმედებას ახდენენ ღია თავისებურად ავსებენ ლექსის რიტმულ-ინტონაციურ ფორმას, კიდევ შემორჩა სამტაეპელები.

ქართულ ხალხურ პოეზიაში ყველაზე გავრცელებულია ოთხტაეპიანი სტროფები. ასეთი სტროფები სავსებით ბუნებრივად გრძნობენ თავს, როგორც სიმღერებში, ასევე ჩვეულებრივ „სათქმელ“ ლექსებში:

ალავერდს ჟაქეი ჰკილია
წმინდის გიორგის კარზედა,
ქალმა იცნა და ატირდა —
ძმისა ნაცოში ტანზედა://
„ვა ჟანგი მოგკიდებია,
შე ოკრის პატრონისაო,
დღით ხუთჯერ ომში წამყოლო
პირშიშველას ყმისაო“.

ასეთ ლექსებში, ხშირად, სხვადასხვა რითმებიანი სტროფებია წარმოდგენილი, მაგრამ ერთრიტმიანებშიც კარგად იგრძნობა სტროფის საზღვრები:

კას ყმას აქმიე, დედაო,
დილა, აღრიან სადილი;
ან ჟმარა შამალვარდების,
ან მთას გაუვას ნადირი.//
ცუდას რად უნდა, დედაო,
მზის დაცხოშამდე სადილი?

²⁸ იქვე.

²⁹ პ. უმიაშვილი, ხალხური სიტყვიერება, გვ. 82.

არც რა კმა შამალვარდების,
არც მთას გაუვას ნადირი⁴⁰.

ამ დროს გადაწყვეტი მნიშვნელობა სტროფებად დაყოფაში უნდა მივანიჭოთ არა რითმას, ან რომელიმე გარეგან ნიშანს, არამედ ლექსის შინაარსის თანმიმდევრობას, — ცალკეული დეტალის როგორც რიტმულ-ინტონაციურ დასრულებულობას, ასევე აზრობრივ მხარესაც. ხანდახან სტროფის გამოყოფაში გვეხმარება მომდევნო სტროფის დასაწყისში რომელიმე მნიშვნელოვან ფრაზაზე ლოგიკური მახვილის დასმა. მაგალითად:

ეს ჩემი გული რასა ჰგავს?
ცასა ჰგავს შემოღრუბლულსა,
პირ-შაჟრულს, დამძიმებულსა,
საწვმირად გამზადებულსა; //

ქ ა ლ ს ა ჰ გ ა ვ ს ქმარ-ყოფ-მოშლილსა,
მამისას დაბრუნებულსა,
ხმალსა ჰგავს პატრონ მომკვდარსა,
პირქანგაღასა, ოხერსა!

ც ხ ე ნ ს ა ჰ გ ა ვ ს პატრონ-მომკვდარსა,
სადავე ჩამოშვებულსა,
წისქვილს ჰგავს მიშლილ-მოშლილსა
სათავე გადაგდებულსა⁴¹.

ოთხტაეპედები ფართოდ არის გავრცელებული ცალკე ლექსების სახითაც:

მოდი, თუ კაი კაცი ხარ,
მოდი, ვენახი შესარე,
აგრე დაუხვდი სტუმარსა,
თავის კეჟიღამ შეშალე⁴².

გარდა ინტერვალიანი რითმებისა ოთხტაეპიან სტროფში გავრცელებულია სხვადასხვა სახის რითმები:

წყლის პირას დგანან ბალები,
გარს ახვევიან ქალები,
ერთი შეხედვით შეეატყობ, -
რომელსაც შევებრალები⁴³.

⁴⁰ ა. შ ა ნ ი ძ ე, ხალხური პოეზია, გვ. 124.

⁴¹ ვ. კ ო ტ ე ტ ი შ ვ ი ლ ი, ხალხური პოეზია, გვ. 4.

⁴² ხალხური სიტყვიერება, 1, თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი ს რედ., გვ. 283.

⁴³ იქვე, გვ. 302.

არც გავუზრდივარ მამასა,
არცა მეტყოდა ნანასა,
ააღულებდა ფაფასა,
მითი დამწვამდა ხახასა⁴¹.

ქალებო, თქვენი ქმარები
როგორ არიან თქვენზედა?
— ისე არიან ჩვენზედა,
როგორც მიმინო მწვერზედა⁴².

ქართულ ხალხურ პოეზიაში არ შეგვხვდებოდა არც ერთი ოთხ-ტაეპიანი სტროფი, რომელიც გარითმული იყოს ასე: აბბა და ააბბ. ასეთი გარითმვა, როგორც ჩანს, წმინდა მწიგნობრული მოვლენაა და იგი უცხოა ხალხურისათვის.

ხუთტაეპიანი სტროფებიც, მსგავსად სამტაეპიანისა, უმთავრესად სასიმღერო ლექსებში გვხვდება. ამ მხრივ, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ერთი რაჭული სიმღერა, სადაც ხალხურისათვის უჩვეულო კანონზომიერებით, მთელი, საკმაოდ ვრცელი ლექსის მანძილზე დაცულია სტროფების ხუთტაეპიანობა:

მალა მთას შოდგა
უცხო ფრინველი,
უცხო ფრინველი,
თეთრი ფრთიანი,
ბოლო წითელი. //
ელელეს ჩამოდგა
დიდი ლაშქარი,
ოსი და დვალი,
სულამ დვალელი,
ფეიქომერი. //
ომი შეიქნა
ქალაქის თავსა,
გამთენიასა,
გათენებასა,
მზის ამოსვლასა. //
ქნევა ხმალისა,

⁴¹ იქვე, გვ. 302.

⁴² იქვე, გვ. 2.

⁴³ იქვე, გვ. 2.

⁴⁴ იქვე, გვ. 224.

ძგერა შუბისა,
 . შუბის ნალეწი
 ზეცას ცეოდა,
 ჩამოცვიოდა⁴⁶.

ამ ლექსში ხუთტაეპიანის სტროფების წარმოქმნა, ჩვენი აზრით, ნაკარნახევია სიმღერის თავისებური რიტმული წყობით. რვაშარ-ცვლიან შაირის ლექსში, ხუთტაეპიანის სტროფები, როგორც კანონ-ზომიერი მოვლენა— არ შეინიშნება. მხოლოდ, ფართოდ არის გავრ-ცელებული ისეთი ხუთტაეპიანის სტროფები, სადაც ერთ-ერთი ტაე-პი მთქმელის მიერ ჩამატებულია აზრის ნათელსაყოფად. მაგალითად:

მოდან სერდაბეგები, შეგროვდნენ მედანსაო; „ე ა ი მ ე ჩ ე მ ო ა რ ა ბ ო , ე გ რ ა კ ა ც ი გა პ ო გ ი ჩ თ ა , გაჭობა კლავის ძალსაო“ ⁴⁷ .	ჩეყეფა მიდის იმერეთს, ინით იღებავს ულაშსა; ჭ ა რ ს ა ი მ ე დ ს ე უ ბ ნ ე ბ ა : „თუ ჩაგიყვანე იმერეთს, სულ პინით გასმევთ ღვინოსა“ ⁴⁸ .
---	--

ასევეა:

იკივლა, კარში გავარდა,
 შულოთ იგლეჯდა თმასაო,
 გა მ დ ე ლ მ ა ხ ე ლ ი შ ე ა ვ ლ ო :
 „ბატონო, თავს რაზე იკლავ,
 კიდევ იშონი ქმარსაო“⁴⁹.

ასეთი ჩართული ტაეპები დამახასიათებელია ისეთი ლექსები-სათვის, რომელშიც რაიმე ამბავია გადმოცემული. მართალია, ასეთ ჩამატებულ სტრიქონებში მარცვალთა რაოდენობა დაცულია, მაგრამ ისინი ლექსის საერთო იმპულსიდან განზედგანან დამათმთქმელიც განსხვავებული ინტონაციით წარმოთქვამს. ისიც საგულისხმოა, რომ ასეთი სტრიქონები არასოდეს არ არიან გარითმული. შედარებით ორგანულად გამოიყურება ჩამატებული სტრიქონი ამ ლექსში:

თხას უთხრეს: მგელი მომკვდარა.
 თხამ გაიცინა, გადიქცა.

⁴⁶ ვ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, გვ. 82.

⁴⁷ ხალხური სიტყვიერება, I, თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი ს რ ე ლ ., გვ. 3..

⁴⁸ იქვე, გვ. 6.

⁴⁹ იქვე, გვ. 9.

თხაო შენ რა გიხარიინ?
ერთი მომკვლარა ბერ-მგელი.
განა სამგლეთი ღაიქა⁵⁰.

იგივე შეიძლება ითქვას ისეთ ლექსებზე, სადაც ერთი ტაეპი მისამღერს წარმოადგანს:

პ ა ი ნ ა ლ ე ბ ი, ნალები,
წყლის პირსა კახანბალები,
ზედ მოდებია ქალები;
ზოგს მოკვდომია ძმანები,
ზოგს საყვარელი ქმარები⁵¹.

მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ლექსში მისამღერი 8-მარცვლიან ტაეპს წარმოადგენს და გარითმულია დანარჩენ ტაეპებთან, იგი, როგორც მუსიკალური ფრაზა, მაინც ვერ ჩაითვლება ლექსის სრულუფლებიან წევრად.

ოთხტაეპიანის შემდეგ ხალხურში პოპულარობით სარგებლობს ეჭვსტაეპიანი სტროფი. რითმა ასეთ სტროფებში სხვადასხვა განლაგებისაა:

ბატონიშვილს ერეკლესა,	ა
ირმის ძეძუ უწოვნია,	ბ
წყალი უსვამს ალგეთისა,	გ
თრიალეთზე უძოვნია,	ბ
საჩალეში გადუგდიათ,	ა
მონადირეს უპოვნია ⁵² .	ბ
რა ექნა, რა უყო თავსაო,	ა
ამ ჩემს პატარა ქმარსაო?	ა
არცა აქვს არაფრის თავი,	ბ
არცა მანებებს თავსაო,	ა
კვირამდი კიდევ მოუცდი,	გ
მერე გავყვები სხვასაო... ⁵³	ა

გვხვდება აგრეთვე — ა, ბ, გ, ბ, ბ, ბ, — რითმიანი სტროფები:

ლალსა ზედან ლალი დავდე,
ბროლსა ზედან მინანქარი,
სულო, სულს გამოგიგზავნი,
თუ მოგიტანს ნიაქიქარი,

⁵⁰ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხური სიტყვიერება, გვ. 424.

⁵¹ იქვე, გვ. 403.

⁵² ხალხური სიტყვიერება, III, მის. ჩიქოვანის რედ., № 8.

⁵³ ხალხური სიტყვიერება, I, თაყაიშვილის რედ., გვ. 247.

მაგრამ არ მოგიტანს ქარი,
იმით ვარ ცოცხალ-მკვდარი⁵⁴.

შვიდტაეპიანი ლექსები ისევე იშვიათია, როგორც სამ და ხუთტაეპიანები. ნიმუშები მოიძებნება სევანურში და უფრო მეტად ხევსურულ სამგლოვიარო ლექსებში:

ვაშაყის გვრინი გავიგონეო,
მწუხიარემა ლოგინჩიგაო,
სატრლად გული მაპერივო,
სანადიროთა მაგეკმ ჩემთაო
კალთათა ოჭერჭევისათაო,
თუ მამგერი ძმასა დაკარგულსაო,
სანეს სწორებჩი საკვებურსაო⁵⁵.

ასევე:

აეგეთასამც ნუ ვინ იცდისო,
მე რო ვიხადე ფარსმის თავაო,
ძმას მიეყუდე ნატყვიარსაო,
სიბრელათა ილობებდაო,
თავითი ყორნებ უგოგვედაო,
თვალთად კი ვერა დაეწონაო,
ჭელი სდებოყვა დაწნაზედაო⁵⁶.

რვატაეპიანი სტროფები ერთ-ერთი ფართოდ გავრცელებული სახეა ხალხურ პოეზიაში. ისინი გვხვდება როგორც ვრცელ ლექსებში, ასევე ცალკე ლექსებადაც:

ხან ვეფხვი, ხან თავის შვილი
ელანდებოდის მძინარსა,
ხან ვითომ ვეფხვი იმის შვილს
ახურის ტანზეით რკინასა,
ხან ვითომ იმის შვილმ ძლივის
გარდაავლივის ყირასა...
აი მაგ სიზმრებს ხედავდა,
გამაელვიძის მტრალსა⁵⁷.

რვატაეპიანი სტროფები, ჩვეულებრივ, ინტერვალიან რიტმებს შეიცავს. მოკლე სასიმღერო ლექსებში, ხანდახან გვხვდება ისეთიც სადაც პირველი ორი ტაეპი, ან — ბოლო წყვილია შერითმული:

⁵⁴ ფოლკლორული არქივი, 5632.

⁵⁵ მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, III, 1940, გვ. 101.

⁵⁶ იქვე, გვ. 100.

⁵⁷ ა. შ ა ნ ი ძ ე, ხალხური პოეზია, 1, გვ. 209.

ნეტა რა არის მისთანა,
 ამომავალი მზისთანა?
 დედის მუცლიდან შობილი —
 მარამ დედოფლისთანა?
 მიწაზედ აშენებული —
 სომხითში თელეთისთანა.
 უღვაშ-კოკორი ყმაწვილი —
 იმეფე სოლომონისთანა⁵⁸.

ცხრატაეპიანი სტროფები გამონაკლისის სახით გვხვდება, ისიც — სამგლოვიარო, ან ძველ ურითმო სასიმღერო ლექსებში:

დედანო, ჩემსა მაცნაურსაო
 სხვანიმც კი ნუ მოგიკვლენთ შვილსაო,
 თოფ დახკრეს ჩემსა გშეენერსაო,
 მეშველაობით იძახინაო:
 „ძმებო, აღარას მიშველთაეო.
 ქვეც ვკედები, ღონე დამელღეო...“
 ძმებ აეტროს ვაშკაცებო,
 მე ფარაგის ღილ გავიწსნიდო,
 ფეკნი უბეში დაუთბნიდო⁵⁹.

იგივე შეიძლება ითქვას, 11-ტაეპიან, 13-, და საერთოდ კენტ-ტაეპიან სტროფებზე, რომლის ნიმუშებსაც ამჟამად აღარ მოვიტანთ. ათტაეპიანი სტროფები, უმთავრესად, დამოუკიდებელი ლექსების სახით არსებობს. ასეთ ლექსებში ერთი, ინტერვალისანი რითმა მოიპოვება:

თამარ დედოფალი, ვიყავ,
 თავი ძირს აღარ დავილე,
 სტამბოლს ხმალი ვკარ, დარუბანდს,
 შამს საბალაე ავილე,
 ზღვაში სამნები ჩაუყარე,
 ხმელეთი ჩემკენ დავიგდე,
 უსიერი მთა გავკაფე,
 დიდი შარაგზა გავილე
 ლადა-ლუდა ტყე ვიარე,
 ქვაზედ საყდარი ავიგე, —
 ამ საქმეების მომქმედმა
 ცხრა აღლი ტილო წავილე⁶⁰.

⁵⁸ ხალხური სიტყვიერება, I, თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი ს რედ. ივ. 146.

⁵⁹ მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, III, გვ. 109.

⁶⁰ ხალხური სიტყვიერება, I, თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი ს რედ., გვ. 177.

თორმეტ-, თოთხმეტ-, თექვსმეტ- და მეტ ტაეპიან-
 სტროფები და ლექსები ქართულ ხალხურ პოეზიაში ყოველ-
 თვის ერთრიტმიანობის (ინტერვალით) პრინციპს ემყარებიან. რა
 იწვევს ხალხურ ლექსში სტროფის მრავალტაეპიანობას? ჭერ ერთი,
 ხალხური მელექსე შეზღუდული არ არის მკაცრი ვერსიფიკაციული
 კანონებით, მეორე კიდევ ის, რომ ხალხურ პოეზიაში ძალზედ გავ-
 რცელებულია ანაფორები, განმეორებანი და მისთ., რაც სტროფის
 მთლიან აზრობრივ-ინტონაციურ დასრულებას აჭიანურებს. ხში-
 რად, რომელიმე ანაფორის გამოყენებით შეიძლება სტროფი არა-
 ჩვეულებრივად გაიზარდოს და საკმაოდ ვრცელი ლექსის სახე
 მიიღოს:

ა ნ ა მ ქ ნ ა ვერცხლის სათითე,
 რო ხელზე ჩაგდებოდი,
 ა ნ ა მქნა ოქროს ბურთაი,
 კალთაში ჩაგეშლებოდი.
 ა ნ ვერცხლის ფულად მაქცია,
 ჯაბეში ჩაგეყრებოდი,
 ა ნ შენი ნამგლის ყანა მქნა,
 რო ფხაზე შაგეჰრებოდი...

და ა. შ.

ასევე, ხშირად, ტავტოლოგიური რითმის გამოყენება ზრდის
 სტროფს:

იმ უჩვეულსა კაბუქსა
 ომი ჭვარობა ეგონა,
 ხმლის ცემა, ფარის ფარება
 ფარიკაობა ეგონა,
 მოდენა ცხელის ტყევისა —
 ციღამ ხორხოშა ეგონა,
 დადება საკაცეზედა
 თავის ლურჯაი ეგონა,
 თავით ცივი ქვის დადება
 იმას სასთუმალ ეგონა,
 გულზე ლოდისა დადება
 თავის ნაბადი ეგონა,
 ქალისა, რძლისა ტირილი —
 ცისა ქუხილი ეგონა!⁸¹

ასეთი სტროფი შეიძლება გაგრძელდეს იქამდე, სანამ ამას მე-
 ლექსის ფანტაზია შეიძლებს.

⁸¹ ხალხური სიტყვიერება, III, მიხ. ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი ს რედ., გვ. 52.

გარდა ამისა ხალხურ პოეზიაში გავრცელებულია ისეთი ლექსები, რომლებიც სხვადასხვა რაოდენობის ტაქტებისაგან შემდგარ სტროფებს შეიცავს. ხშირია ოთხტაქტიანის შეერთება ექვსტაქტიანთან, რვატაქტიანთან; ექვსტაქტიანის — რვა და ათტაქტიანთან და სხვ. დაჯერდებით მხოლოდ ერთი მათგანის ნიმუშის მოყვანას:

ხან იფიქრებდა: ჯღედოდ
გაზრდა ვინა თქვა შეილსა.
იქნება ვეფხის დედაი
ჩემებრ დღე-და-ღამ ტირისა? //

წავიდ მეც აიქ შივიდა,
სამძიარ უთხრა ჳირისა,
ისიც შიამბობს ამბავსა,
მეც უთხრა თავის შვილსა,
იმასაც ბრალი ექნების
უწყალოდ ხმლით დაჭრილსა“.

ჩვენს მიერ ზემოთ განხილული სტროფები იზომეტრული იყო. ე. ი. მათი ტაქტები თანაბარი რაოდენობის მარცვლებისაგან შედგებოდა. ქართულ ხალხურ პოეზიაში გავრცელებულია აგრეთვე ჰეტერომეტრული, ანუ ისეთი სტროფები, რომელთა ტაქტები არათანაბარმარცვლოვანია. მაგალითად:

ესო, მესო,	4
გერგეტლებმა თქვესო:	6
წმინდა სამება ჩვენია,	8
ვერვინ წაგვართმევსო.	6

ან:

იმერელი ვარო,	6
არას გარგივარო,	6
შეგჳამ, შეგსომ	4
ისე წაგივალო ⁸²	6

სავეალდებულო არ არის, ჰეტერომეტრულ სტროფში ყოველი ტაქტი განსხვავებული მარცვლებისაგან შედგებოდეს, შესაძლოა ასეთი შეფარდება: 8/6, 8/6; 8/7, 8/7; 6/4, 6/4; 6/7, 6/7... და მრ. სხვ.

ჰეტერომეტრული სტროფები გავრცელებულია გამოცანებში, შელოცვებში და აგრეთვე სხვადასხვა მაგიურ ლექსებში, მაგრამ ყველაზე მეტ კანონზომიერებას და თანმიმდევრობას ისინი სასიმ-

⁸² პ. უ მ ი კ ა შ ე ი ლ ი, ხალხური სიტყვიერება, გვ. 432.

დერო ხასიათის ლექსებში ამჟღავნებენ. პეტერომეტრული სტროფები ძველ ქართულ ლიტერატურაში განიხილა პროფ. აკაკი გაწერელიამ, რომელმაც ჩვენთვის საინტერესო მოსაზრებანიც გამოთქვა: „აქვე აღსანიშნავია, რომ პეტერომეტრული ხანების შემცველი ლექსები გურამიშვილთან და ბესიკის სკოლის პოეტებთან მეტწილად რომელიმე სასიმღერო კილოსთან („ხმა“) არის შეხამებული: გურამიშვილთან — ქართულ, უკრაინულ ან რუსულ კილოებთან, ბესიკის სკოლის პოეტებთან კი — აღმოსავლურ „ხმებთან“. ინტონაციური მრავალფეროვნება და სტროფის შიგნით ტაეპების უთანაზომო განლაგება „ხმის“ ცვლისათვის შესაფერ ჩარჩოებს ქმნის (პეტერომეტრული სტროფი, საერთოდ, ლირიკულ პოეზიაში აღმოცენდა — იგი მელოდიურად მრავალფეროვანი იყო და შეეფერებოდა სიმღერასა და აკომპანემენტს)“⁶³. ხალხურშიც, პეტერომეტრული სტროფი, რომელიმე სიმღერის მელოდიას უკავშირდება. ხალხური სტროფების პეტერომეტრულობა სიმღერის დროს ნაკლებად შეიმჩნევა, რადგან სიმღერისას არასრული ტაეპები განსხვავებული ინტონაციით წარმოითქმის და სასიამოვნო რიტმულ მრავალფეროვნებას ქმნის:

ერეკლეს სტუმარი მოდის, მოგალობს,
ლილინებს ნელა,
ფეხებსა ხლართავს,
უჯურებს ყველა.//
ჰკითხეს: სად იყავ?
—მეფესთან,ო,
ისიც კაცია ჩვენისთანაო⁶⁴.

განსაკუთრებით შეუმჩნეველია პეტერომეტრულობა ისეთ ლექსებში, სადაც სარიტმოდ სიტყვა პროსოდიული ხმოვნით მთავრდება. სიმღერის დროს პროსოდიული ხმოვანი გრძელდება და იგი თითქმის უტოლდება სხვა ტაეპის სიგრძეს:

დაუკარ ჩემო ჩონგურო,
ამოიღე ხმაო,
გულს ნისლი შამოსწოლია
ლექსი უნდა ვთქვაო...

და სხვ.

ქართულ ხალხურ პოეზიაში უამრავი სახის პეტერომეტრული

⁶³ აკაკი გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 230 — 231.

⁶⁴ ვ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, გვ. 218.

სტროფებია გავრცელებული. ამჟამად ყველა მათგანის მოყვანა შორს წაგვიყვანდა.

სტროფთან დაკავშირებით შეიძლება გავკრით შევეხოთ სიმ-
ლერის (ლექსის) დასაწყისსაც. ამგვარი დასაწყისი თავისებურ პოე-
ტურ მიმართებას წარმოადგენს ან ინსტრუმენტის მიმართ
(„დაჰკარ და დაჰკარ, ფანდური, კარგად მაძლიე ბანია“), ან თვით
ლექსის მიმართ („ლექსო, ამოგთქომ, ოხერო, თორო იქნება ვკვლე-
ბოდე“), ან ღვთაებათა მიმართ („წმინდა გიორგი ცხოველო, შენს
სალოცავად მოველო“), ან მსმენელთა დიალოგებს წარმოადგენენ
(„დაგლოცოთ პირმამ ღვთისამან, ნაპირმან ბარძიმისამან“). ცნობი-
ლი ფოლკლორისტი ვახტანგ კოტეტიშვილი საინტერესო პარალელს
ავლებს ამგვარ „პრელუდიებსა“ და ჰომეროსის ჰიმნებს შორის.
მკვლევრის აზრით, ეს მოვლენა „გავრცელებულია თითქმის ყველა
ერის ზეპირსიტყვიერებაში და თავდაპირველად ამგვარი მიმართვე-
ბის ადრესატი იქნებოდა ღვთაებები, მუზები, რომლებიც განვითა-
რების შემდგომ საფეხურზე დავიწყებას მიეცა და ხოტბის საგნად
თვით ინსტრუმენტი იქცა, როგორც უფრო ხელ-შესახები და შე-
მოქმედბის აღმგზნები წყარო“⁸⁵.

მიმართვები კომპოზიციურად დასრულებულ სტროფებს წარ-
მოადგენენ.

დაუკარ, ჩემო ჩონგურო
შე თუთა წმინდის ხისაო,
პაპი ჩემისა გათლილო,
ბებია ჩემის ხნისაო.

იგი შეიძლება შედგებოდეს როგორც ორი, ისე მრავალი ტაე-
პისაგან და ხანდახან მრავალი სტროფისაგანაც. ალბათ, წინათ მთ-
ყოველთვის თან ახლდათ ტექსტი, მაგრამ ახლა ასეთი მიმართვები
დამოუკიდებელი სახითაც არსებობენ. მიმართვები ინდივიდუალუ-
რი შემსრულებლებისთვისაა დამახასიათებელი. მას ფართოდ იყე-
ნებდნენ მეფანდურეები, მესტირეები და სხვა. გუნდურ სიმღერებ-
ში იგი თითქმის არ გვხვდება.

⁸⁵ ვ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, შენიშვნები, გვ. 275.

თ ა ვ ი მ ა ხ უ თ ე

რ ი თ მ ა

რითმა ქართული ხალხური ლექსის ორგანული ელემენტია. რითმის არსებობა დადასტურებულია უძველეს მაგიურ ლექსებსა და საფერხისო სიმღერებში. რითმა ფართოდ არის გავრცელებული აგრეთვე გამოცანებში, ანდაზებში და ცალკეულ აფორისტულ გამოთქმებში. შეიძლება ითქვას, რომ ქ ა რ თ უ ლ ხ ა ლ ხ უ რ პ ო ე ზ ი ა შ ი ა ბ ს ო ლ უ ტ უ რ ა დ გ ა უ რ ი თ მ ა ვ ი ლ ე ქ ს ი ა რ ა რ ს ე ბ ო ბ ს. ყოველ შემთხვევაში, ე. წ. თ ე თ რ ი ლ ე ქ ს ი ხალხურისათვის უცნობია.

რითმა ხალხური ლექსისათვის არ წარმოადგენს უბრალო საკვალუცო სამკაულს. იგი ლექსში არსებობს იმდენად, რამდენადც საჭირო და აუცილებელია ლექსის შინაარსისა და მელოდიის სრულყოფისათვის.

ხალხური რითმის შესწავლის დროს დიდი ანგარიში უნდა გაეწიოს იმ გარემოებას, რომ ხ ა ლ ხ უ რ ი ლ ე ქ ს ი ა რ ა რ ს ი გ ა მ ი ზ ნ უ ლ ი წ ა ს ა კ ი თ ხ ა ე ა დ — ი გ ი ყ ო ვ ე ლ თ ვ ი ს მ ს მ ე ნ ე ლ თ ა ა უ დ ი ტ ო რ ი ა ს ი თ ვ ა ლ ი ს წ ი ნ ე ბ ს. სწორედ ამიტომ, რომ მიუხედავად დიდი და ხანგრძლივი ტრადიციისა, ხალხურ პოეზიაში ვერ შეხვდებით რთული, ხელოვნური რითმებით გატაცების ისეთ ფაქტებს, როგორიც მრავლადაა როგორც კლასიკურ, ისე მომდევნო პერიოდების ლიტერატურაში. ხ ა ლ ხ უ რ ი რ ი თ მ ა უ მ ე ტ ე ს ა დ ს ა დ ა და ი ო ლ ი ა ღ ს ა ქ მ ე ლ ი ა და ი გ ი თ ი თ ქ მ ი ს ა რ ა ს ო დ ე ს ა რ გ ვ ა ო ც ე ბ ს მ ო უ ლ ო დ ნ ე ლ ო ბ ი თ.

ისევე როგორც სხვა კომპონენტებისა, რითმის აღმოცენებაც მჭიდროდაა დაკავშირებული ხალხური ლექსის განვითარების ადრეულ საფეხურებთან. ლექსში რითმის ჩამოყალიბებას წინ უსწრებდა ათასნაირი მუსიკალური დამსგავსებანი, მისამღერები, რეფ-

რენები, ალიტერაცია და სხვა — როგორც წმინდა მუსიკალური, ასევე ენობრივი მოვლენები. სიტყვიერი რითმა ლექსის კომპონენტებიდან ყველაზე ახალგაზრდაა და იგი ქართული ლექსის განვითარების მაღალ დონეს გამოხატავს. რითმა ყველა ხალხის ზეპირსიტყვიერებას არ ახასიათებს. ასე, მაგალითად, ძველი ერებიდან რითმას არ იცნობს ებრაული პოეზია, ხოლო ამჟამად, უნგრული, რუსული და ზოგიერთი სხვა ხალხური პოეზიის კლასიკური ნიმუშები ურითმოა. ქართულ ხალხურ პოეზიაში გვხვდება თითქმის ყველა სახეობა რითმისა, რაც ქართულ ლიტერატურაში არის გავრცელებული. ამ საკითხს დაწვრილებით ვეხებით „რითმის“ ბოლო ნაწილში, ამჟამად კი დაეუბრუნდეთ რითმის ისტორიის აღრეულ საფეხურებს.

მრავალფეროვანი ქართული ხალხური პოეზიის უმდიდრესი მარაგი საშუალებას იძლევა წარმოდგენა ვიქონიოთ რითმის თანდათანობითი განვითარების გიგანტურ პოეტურ პროცესზე. შედარებით ახალი, რითმიანი ლექსების გვერდით, ჩვენ მოგვეპოვება უამრავი ფოლკლორული ნიმუში უძველესი ურითმო ლექსებისა, რომლის შესწავლა ნათელს მოჰფენს თანამედროვე რითმის წარმოშობის ბევრ ბურუსით მოცულ საკითხს. ამ მხრივ განსაკუთრებით ძვირფას მასალას იძლევიან სევანური სიმღერები, ხევსურული მთიბლურები და ზოგიერთი გურული და რაჭული ლექსი. სევანურში რითმა სრულიად ახალი მოვლენაა და იგი მხოლოდ რამოდენიმე ათეულ წელს ითვლის. „სევანური პოეზიის“ შემდგენლები ამის შესახებ წერენ: „ადვილი შესამჩნევია, თუ რა დიდი განსხვავებაა ძველსა და ახალ ლექსებს შორის როგორც თემატიკის, ისე ლექსთწყობის მხრივაც... ქართულის გავლენით ახალ ლექსებში უკვე რითმებიც არის შემოღებული“¹. ხევსურული მთიბლური ლექსების შესახებ აკაკი შანიძე ჭერ კიდევ ამ ორმოცდაათი წლის წინათ ამბობდა: „ერთია ძალიან საყურადღებო მთიბლურ ლექსებში,—ეს გახლავს მათი ფორმა, რომელიც სრულ კონტრასტს წარმოადგენს დანარჩენ სიმღერა-ლექსებისას. აქ არ არის რითმა, რომელიც აუცილებელი ნიშანია ქართული ხალხური ლექსისა საზოგადოდ... ყოველ შემთხვევაში ასეთ სიმღერებში უნდა გვქონდეს ერთ-ერთი ნიმუში უძველესი ქართული ლექსისა, რაიცა ფრიად და ფრი-

¹ სევანური პოეზია, გვ. 38.

ად მნიშვნელოვანია ქართული მეტრიკის ისტორიისათვის“². ურით-
მო ლექსები საქართველოს სხვა კუთხეებშიც მოიპოვება, მაგრამ ასე-
თი ლექსი არ წარმოადგენს ჩვეულებრივ ურითმო ლექსს, რომელ-
საც ლიტერატურაში თე თ რ ლ ე ქ ს ს უწოდებენ. თეთრ ლექსში
რიტმულ-ინტონაციური მხარე მთლიანად ექვემდებარება სამეტყვე-
ლო, ანუ ენობრივ მოვლენებსა და ნორმებს, ხოლო ხალხურ ურით-
მოებში აშკარად შეინიშნება ვოკალური ელემენტების სიძლიერე.
განსხვავებით ე. წ. თეთრი ლექსისაგან, ხალხური ურითმო ლექსი
შედეგია არა „შეგნებული პოეტური ხერხისა,
არამედ მისი ურითმოება ნაკარნახევია ლექსის გა-
ნუვითარებლობით, მისი, თუ შეიძლება ითქვას,
პრიმიტიულობით.

ურითმო ლექსები უნდა გამოხატავდეს თავდაპირველი ქართუ-
ლი ლექსის სახეს:

ლაშარს შშავლები ახოხორდა,
გიგა არ სჯერდა თავისასა.
— „გიგავ, დასჯერდი, და გენაცვლოსი.
ერთა ხოხორი ცუდი არი“.

ასევეა:

ქავთრის დროშია არ მოვიდა,
ბურსაჰლი დაგვიანებულა.
ნეტარ, ქავთარსა რა მახკლავდა?
შიბიცხრა-კეცი ედვა ყელსა
ლაშარის ჯვარის ჩადებულა³

მრავალი ურითმო ლექსის მოტანა შეიძლება სვანური პოეზიი-
დან. მოვიყვანთ მხოლოდ ერთ მათგანს:

ჯგერაჲ ბოგაშ ჯიშაზგრახ.
ჯიბინას ლიზივ — ლიჩედი.
ნაზუს ხაქადიხ შუქვაში,
კოჯას ხაგენედ თემიშე⁴.

აქარულიდან:

² ა კ ა კ ი შ ა ნ ი ძ ე, ქართული ხალხური პოეზია, I, ხევსურული, 1931,
გვ. 022.

³ იქვე, გვ. 293.

⁴ იქვე, გვ. 294.

⁵ სვანური პოეზია, I, გვ. 58.

ადგა ვაჟმა შეიკაზმა,
 ტანს ჩაიცვა საომრები,
 გადიკიდა წელსა ხმალი,
 ხელსა შუბი დაიჭირა,
 შექდა ცხენსა ბელაურსა...⁶

გურულიდან:

...მინდორშიდა სახლი იდგა,
 სამჯერ გვერდი შევეურბინე,
 ვერსად ვნახე კარი მისი,
 ერსთა ადგილს ცხრა კლიტულსა,
 მზისა ლანდი შთადგომოდა,
 ეკარი ქუსლი, შთი შევედი,
 შითა ლომი დაწოლილა,
 მეჩინიბე თავს ადგია.
 აღი ბიჭო, მეჩინიბე,
 წყალი ასვი და აჭამე,
 თუ არ აკმევ, მოგიკვდება...⁷

ურითმო ლექსების ნიმუშები შეიძლებოდა მოგვეტანა აგრეთვე რა-
 ჭულიდან, მეგრულიდან, ინგილოურიდან და სხვ., მაგრამ ამჟამად
 ესეც საკმარისია.

ცნობილია, რომ ქართული ლექსი, მისი წყობა, ბუნებრივად
 მოითხოვს რითმას. ძველ ქართულ მწერლობაში არც ერთი ურით-
 მო ლექსი არ მოგვეპოვება, გარდა ბერძნულის აშკარა გავლენით
 შექმნილი საგალობლებისა და იამბიკოებისა. მართალია, მეცბრა-
 მეტე და მეოცე საუკუნეებში, ჩვენს ლიტერატურაში დაიწერა არც
 თუ უმნიშვნელო რაოდენობის ურითმო ლექსი, მაგრამ დაბეჯითე-
 ბით შეიძლება ითქვას, რომ იგი მაინც ექსპერიმენტად რჩება, და
 ბუნებრივი ქართული პროზოდისათვის — შეუფერებლად. ხომ არ
 ეწინააღმდეგება ქართული ლექსთწყობის ბუნებას ჩვენს მიერ ზე-
 მოთ მოყვანილი ხალხური პოეზიის ურითმო ნიმუშები? ვფიქ-
 რობთ, სრულიადაც არა. რადგან ეს ნიმუშები არ წარმოადგე-
 ნენ ლექსს, ამ ტერმინის თანამედროვე გაგებით. ვერც ერთ
 ამ ნაწამოებს მთქმელი სიმღერის გარეშე ვერ გეტყვის.
 მათი არსებობა მთლიანად დამოკიდებულია მუსიკალურ ელემენ-
 ტებზე, რომელთა გარეშეც ისინი ისევე გრძნობენ თავს, როგორც

⁶ ქ. ნოღაიდელი, ქ. ჩხეიძე, აქართული სამიწათმოქმედო..., ბათუ-
 მის სამეც.-კვლევითი ინსტიტუტის შრომები, I, 1961, გვ. 75.

⁷ პ. უმიკაშვილი, ხალხური სიტყვიერება, I, გვ. 329—230.

⁸ Э. Т а й л о р, Первобытная культура, М., 1939, с. 163.

ახალშობილი ბარტყები ბუდის გარეშე. სწორედ ამ მუსიკალურ ბუდეში მოლონიერდა ხალხური ლექსი, რომელსაც მრავალი საუკუნე დასჭირდა იმისათვის, რომ ფრთები შეესხა და დამოუკიდებლად არსებობის უნარი შეეთვისებინა. რითმა. ერთ-ერთი ამ ფრთათაგანია. ისიც უნდა ითქვას, რომ, როცა ს ი მ ლ ე რ ი დ ა ნ ვ ი წ ე რ თ ძველ ხალხურ ლექსს და იზოლირებულად განვიხილავთ, ამით ჩვენ ნაძალადეგ ოპერაციას ვაკეთებთ, რის შედეგადაც ვიღებთ არა ისეთ ლექსს, როგორიც თავდაპირველად იყო, არამედ ისეთს, როგორიც ჩვენ გვინდა, ან როგორიც უნდა ყოფილიყო ჩვენ ი წ ა რ მ ო ღ გ ე ნ ი თ. ამის შესახებ სავსებით სამართლიანად მიუთითებ და ეღუარდ ტეილორი: „ლექსის წაკითხვით ანუ დეკლამაციით ჩვენ ვცვლით მის ნამდვილ ბუნებას, რადგან თავდაპირველად ლექსი გამიზნული იყო სამღერლად“⁸. ამიტომ, რა ფილოლოგიური მიზნებიც არ ამოძრავებდეს, ხალხური ლექსის მკვლევარმა არ შეიძლება გვერდი აუაროს ლექსის თანმხლებ მუსიკალურ ელემენტებს. ეს მით უმეტეს ითქმის იმ ლექსებზე, რომლებიც მხოლოდ და მხოლოდ სიმღერისთვისაა გამიზნული და რომელთა ფორმირებაში ვოკალური ელემენტი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს.

თუ უძველეს საფერხისო და საწესჩვეულებო ლექსებს მათს ბუნებრივ მდგომარეობაში, ანუ მუსიკალურ ელემენტებთან ერთად შევხედავთ, დავინახავთ, რომ ისინი ურითმობას არც განიცდიან. ავიღოთ ხევსურული „მთიბლურები“ და შევეცადოთ დაახლოებით მაინც აღვადგინოთ მათი სასიმღერო ფორმა:

მაგჩეს ოკრადა. ცოლის დაოო,
წითელ ყვითელნი ქოქომონიოო...
ვაიმე ჩემო სიბერეოო,
ირემმ საფქენიდაიშალნაოო...⁹

ამ ლექსში არა გვაქვს სიტყვიერი რითმა, მაგრამ ტაეპების ბოლოს პროსოდიული ო-ნის გალობით წარმოთქმა კეთილხმოვნებას ქმნის და თავისებურად რითმის მაგივრობას წევს. მთიბლურ ლექსებში ო-ნი ხშირად არც კია რეგლამენტირებული და გაცილებით ხანგრძლივია, ვიდრე ზემოთ მოყვანილ სტროფში:

თიბა გავიდეს ჩარგალენიოოო,
ვაიმე ჩემო სიბერეოოო...¹⁰

⁹ ა. შ ა ნ ი ძ ე, ქართული ხალხური პოეზია, I, გვ. 290.

¹⁰ იქვე, გვ. 288.

რითმის როლს კიდევ უფრო კარგად ასრულებენ რეფრენები, რომელთა გარეშე ძველი ქართული პოეზია წარმოუდგენელია:

იენანა, ვარდო ნანა, იავ ნანინაო,
იაგუნდის მარანშო, იავ ნანინაო,
შიგ ღვინო და ლალი ბჭვისო, იავ ნანინაო,
შიგ ალვის ხე ამოსულა, იავ ნანინაო...¹¹

და სხვ.

კავკასიის მინდორზედა, ოქროს დიელა,
თეთრი ცხენი მიგოგავდა, ოქროს დიელა,
ზედ იჯდა ბიჭი ლამაზი, ოქროს დიელა,
ჰქონდა ულვაში ქერა, ოქროს დიელა...¹²

როგორც ვხედავთ, ლექსს, ანუ ძირითად სიტყვიერ ტექსტს, რითმა არ გააჩნია, მაგრამ რეფრენი ბუნებრივად აგრძელებს ლექსის თითოეულ ტაეპს და თავისი კეთილზმოვნებით გვაფიწყებს, რომ ტექსტი გართმული არაა (ეს კიდევ უკეთ ამ სიმღერების შესრულებისას შეიმჩნევა). ძველ ქართულ ხალხურ პოეზიაში ჩვენ არ შეგვხვედრია არც ერთი ლექსი, რომელსაც რითმის მაგივრობას ან მისამღერი არ უწევდეს, ან რეფრენი, ან პროსოდიული ხმოვანი, ან სხვა რომელიმე მუსიკალური ელემენტი. თავდაპირველ ლექსებში მუსიკალური ელემენტების კანონზომიერი განმეორება თავისთავად ქმნიდა კეთილზმოვნებას ტაეპის ბოლოს და ეს მოვლენა ათავისუფლებდა სიმღერის შემოქმედს ტექსტის გართმვის აუცილებლობისაგან. ტექსტის გართმვა მაშინ გახდა სავალდებულო, როცა იგი გათავისუფლდა მუსიკალური ელემენტებისგან და დამოუკიდებელი ლექსის სახე მიიღო.

გამოდის, რომ ხალხურ ლექსში რითმის წარმოშობის საფუძველი მზადდებოდა უძველეს ლექს-სიმღერებში, რომლებსაც ახასიათებდა მსგავსი ბგერების განმეორება ტაეპის ბოლოს, რაც, როგორც ცნობილია, რითმის ერთ-ერთ აუცილებელ თვისებას შეადგენს.

სიტყვიერი რითმის ჩამოყალიბებაში, მართალია სიმღერის მუსიკალურმა მხარემ გარკვეული წვლილი შეიტანა, მაგრამ იგი მაინც არ ყოფილა გადამწყვეტი. რითმას მოითხოვდა თვით ქართული

¹¹ პ. უშაკაშვილი, ხალხური სიტყვერება, I, გვ. 201.

¹² იქვე, გვ. 367.

სიტყვა, ამიტომ რითმის აღმოცენებაში მთავარი როლი მაინც ხალხური მეტყველების თავისებურებებს უნდა მიეკუთვნოს. ამასთან დაკავშირებით, თავს მივცემთ ნებას და გავერით შევეხებით ხალხურ პროზაში რიტმულობისკენ მისწრაფების ზოგიერთ ტენდენციას.

ქსენია სიხარულიძის დაკვირვებით, წინათ ზოგიერთ ზღაპარს მუსიკალური ინსტრუმენტის თანხლებით ასრულებდნენ¹³. ეს მოვლენა არაა შემთხვევითი. ქართულ ზღაპრებში ხშირად შეხედებით ისეთ დეტალებს, რომლებიც უახლოვდებიან რიტმულ ნაწარმოებს და არც თუ იშვიათად რითმასაც მიმართავენ. ამ საკითხს შეეხო აგრეთვე ელენე ვირსალაძე, რომელსაც რიტმული პროზის მრავალი შესანიშნავი ნიმუში მოჰყავს ქართული ზღაპრებიდან. გავიხსენოთ ერთი მათგანი:

„დაუკრა უფროსმა ძმამ ჩანგი, დაუკრა, — რომ არემარეს ლხინი მოჰფინა. ეს რომ გაიგო უფროსმა დევმა, მორბის, მორბის — რომ ტყე და მინდვრები სულ თან მოაქვს. დაიძახა:

ვინა ზის ჩემს ოქროს სკამსაო? ვინ უკრამს ჩემს ოქროს ჩანგსაო? გამოდი, გამომერიდე, თორემ თუ შემოველი, მოგადებინებ თავსაო!

უფროს ძმას ენა დაება და უმცროსმა უპასუხა:

— შორსა დგეხარ, — ხმას არ გაგცემო, ახლო მოხვალ — პასუხს მოგცემო¹⁴. ეს რიტმული ადგილები ერთი ზღაპრის მანძილზე სამჯერ მეორდებიან და მსმენელს ყველაზე მეტად ამახსოვრდება. ქართულ ზღაპრებში იშვიათი არაა ასეთი ფორმულები. ხშირად ერთი რომელიმე რიტმულად შეკრული ფრაზა რეფრენივით გასდევს მთელს ზღაპარს და ამით თავისებურ პოეტურ განწყობილებას ქმნის მსმენელში:

იარა, იარა, ბევრი იარა თუ ცოტა იარა... იცინის მელია, იცინის, კვდება სიცილით... უარე, უარე — ვერ შემოუარე... და მრ. სხვ. საინტერესოა აგრეთვე პროზაულ მეტყველებაში ალიტერაციისაკენ მიდრეკილება, რასაც კარგად ამჟღავნებენ ჩვენი ზღაპრები: „რკინის ქალაქი გამოიარა. რკინის ქალებს რკინის კოკები ედგათ მხრებზე, რკინის წყალზე მიდიოდნენ. იმ ქალმა უთხრათ: — რკინის ქალებო, რკინის კოკები მხრებზე გიდგათ, რკინის წყალზე მი-

¹³ ქს. სიხარულიძე, ქართული ზღაპრის სოციალური ფუნქციისათვის, „ლიტ. ძიებანი“, 11, გვ. 234.

¹⁴ ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, I, 1960, გვ. 49 ა.

დისხართო...“ და სხვ. ეს მოვლენები არაა შემთხვევითი, ისინი ადასტურებენ, რომ ქართული ხალხური მეტყველებისათვის რიტმულობისაკენ და გართმვისაკენ მისწრაფება სრულიად ბუნებრივი და თანდაყოლილი თვისებაა.

გარდა ზღაპრებისა, რითმის გენეზისისათვის არანაკლები მნიშვნელობა აქვთ რითმიანობას ანდაზებსა და გამოცანებში. ამ საკითხს განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია პროფ. აკაკი გაწერელიამ, რომელმაც შესაფერისი ნიმუშებიც მოიტანა ქართული ფოლკლორიდან: „ხალხურ გამოთქმებსა, ანდაზებსა და გამოცანებში რითმა გვხვდება სიტყვათა პარალელიზმებისა, ეტიმოლოგიური განმეორებებისა და სიტყვათა ალიტერაციული დამსგავსების სახით. აღვილი შესაძლებელია, ლიტერატურული ანუ მწიგნობრული გარეგანი რითმის წარმოშობას ქართულშიც ამგვარი ბგერითი ტავტოლოგიები და პარალელიზმები უძევს საფუძვლად. ავილოთ შემდეგი ნიმუშები; ანდაზები: „თაგვმა თხარა, თხარა || კატა გამოთხარა“, „თეთრი კბილი || შავი გული“, „კაცი კაცითაო || ღობე ქაცვითაო“, „რაც მოგივა დავითაო || ყველა შენი თავითაო“, „როგორიც ბერიო || ისეთი ერიო“... გამოცანები: „გარეთ ატლასი || შიგნით ათასი“ (ბროწეული), „ზურგი უძევს კლდესა || მუცელი კრიანტელსა“ (კიბო), „ერთი გველი, || ორი ხვრელი“ (კრიალოსანი), „დავკარ ხმალი, || არ დაეტყო კვალი“ (წყალი) და მრ. მისთ. შინაგან პარალელიზმსა და ბგერითს განმეორებაზე აგებული ანდაზები და გამოცანები საკმაოდ ხშირია ქართული პოეტური ფოლკლორის გარდა სხვა ქართველურ ენებშიც (მაგ., მეგრულში). მწიგნობრულ პოეტურ კულტურას არ შეეძლო ანგარიში არ გაეწია ქართული ფოლკლორის ხანგრძლივი ისტორიული ტრადიციისათვის“¹⁵. რითმით საკმაოდ მდიდარია ქართული წარმართული შელოცვები და სხვა — ნახევრადპოეტური მაგიური ხასიათის უძველესი ნაწარმოებები, მაგრამ ამ საკითხს სპეციალურად ვეხებით და ამჟამად მასზე აღარ შევიჩერდებით.

რითმის ისტორიისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანს მაინც თვით ლექსში ცალკეული სიტყვების გართმვისაკენ მისწრაფება წარმოადგენს. ეს სურათი კარგად აქვს შემონახული მთიბლურ ლექსებს:

ც ე ლ ი ე ლ ე ს ე და ვ ე რ გა ე ლ ე ს ე,
გადაღესული ყო ფ ი ლ ი ყ ე ა.

¹⁵ აკაკი გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, 1953, გვ. 197.
9. ჟ. ბარდაველიძე

ცოლი ვწუროთ ნე და ვერ გავწუროთ ნე,
თავში უწუროთ იყო ფილიყვიო¹⁶.

ან:

ცელ-ცუდაო და ცოლ-ცუდაო,
მთბელო ვედარასაო,
ცელ-ლამაზო და ცოლ-ლამაზო,
მთბელჩი ნამხრევე-მშენიერო¹⁷.

გარდა ამისა მთიბლურებში გვხვდება აგრეთვე პრიმიტიული
სახის გარეგანი რითმებიც:

აის დრო არ გერჩიყვისაე,
ტანზე იარას ისხემ დიდ ი?
„მიდე“, მტერს ეუბნებოდ იდი
„ბერდიიორ“, იძახ დიდ ი...¹⁸

შარვანაულო შავარდენო,
მუშანი გიხარინ-ლაეო?
უბან მამკალნი ქერ-იუქლზედაო
წყაროს კარ გიხევეინ-ლაეო¹⁹.

მთიბლურ ლექსებში, ხშირად, რითმას ერთი გარკვეული ად-
გილი არ გააჩნია. იგი ხან პირველ სამ ტაეპს აერთიანებს, ხან ორს
და სხვ. რითმის მხრივ, მთიბლურებს ენათესავენ აგრეთვე სამ-
გლოვიარო ლექსები (ისინი საერთო აღნაგობის მხრივაც გვანან
ერთმანეთს), აქაც რითმა იშვიათი სტუმარია და უმთავრესად —
ძალზედ მარტივი:

გორგო, დედა შაგნაცულო,
ბერის ჭიჭვის რქათ გიგონ წვერნიო.
ბევრაის დედა აატრეო,
აეხლად ტირის დედაშენიო...²⁰

სიტყვიერი რითმა ასეთ ლექსებში შედარებით ახალი ჩანს.
მთიბლურ და სამგლოვიარო პოეზიაში რითმის ფუნქციას თავდა-
პირველად პროსოდიული ხმოვანი ო-ნი ასრულებდა. ამას ადას-
ტურებს ის, რომ თითქმის ყველა უძველესი ნიმუშის ტაეპი სამ-
გლოვიარო და მთიბლური ლექსისა — ო-ნით მთავრდება. პროსო-

¹⁶ ავ. შ ა ნ ი ძ ე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 289.

¹⁷ იქვე, გვ. 295.

¹⁸ იქვე, გვ. 289.

¹⁹ იქვე, გვ. 291.

²⁰ მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, III, გვ. 96.

დიული ხმოვნის გაბმით წარმოთქმა სამგლოვიარო განწყობილებას ქმნის და სავსებით შეეფერება ამ ჟანრის ნაწარმოებს.

რითმის განვითარების ერთ-ერთ უძველეს საფეხურად უნდა მივიჩნიოთ აგრეთვე ტ ა ვ ტ ო ლ ო გ ი უ რ ი, ე. ი. ფონეტიკურად და სემასიოლოგიურად ერთი და იგივე სახის რითმები. ძველ ფოლკლორულ ძეგლებში შეინიშნება, რომ რითმის ნაცვლად ხშირად გამოყენებულია ერთი და იგივე სიტყვა. ასე, მაგალითად, „ამირანის“ ერთ-ერთ ცნობილ ლექსში, რომელიც 25 სტრიქონს შეიცავს, სიტყვა „მისი“ ტაეპის ბოლოს მეორდება თექვსმეტჯერ. მოვიყვანოთ ნაწყვეტს:

...ციხეს გარს შემოუარეს, ვერ იპოვეს კარი მისი,
საცა მზე მიადგებოდა, იქ ყოფილა კარი მისი,
ადგა ამირან, წიხლი ჰკრა, იქ შეიღო კარი მისი,
შიგ ერთი კედარი ესვენა, საწყალი და საბრალისი,
მარჯვნივ უჭდა ცოლი მისი, ფეხთით ებარა მისი,
გვერდით ედო ერთი ხალი, იამან და ბასრა მისი...²¹

ტავტოლოგიურ რითმებს მიმართავს სევანური პოეზიაც:

თამარ დედფულ, თამარე,
მარ აჭშალდა თამარეს?
ქა / მ / ხოსრულა თამარეს.
— ფატან მადგ, თამარე?
ლაჩქილ მადგ, თამარე...²²

ამ შემთხვევაში, „თამარე“-ს განმეორება რეფრენსაც წარმოადგენს. გამორიცხული არ არის, რომ ტავტოლოგიური რითმის წარმოქმნაში რეფრენს ეთამაშოს მთავარი როლი, რადგან რეფრენიც ხომ ბოლოს და ბოლოს ერთი და იმავე სიტყვის განმეორებაა. ხშირად, სამგლოვიარო ლექსებშიც ძნელია გაარკვიო — ტავტოლოგიურ რითმასთან გვაქვს საქმე თუ რეფრენტთან, რადგან სიტყვა, რომელიც მეორდება, მუსიკალურ ელემენტსაც წარმოადგენს და ძირითადი ტექსტის ჩვეულებრივ სიტყვასაც:

სად წახველ, დედო,
სად მიხვალ ეხლა.
საითკენ მიხვალ, დ ე დ ო,
უშენოთ ვერ ვიქნებ, დ ე დ ო,

²¹ პ. უ მ ი კ ა შ ე ი ლ ი, ხალხური სიტყვიერება, გვ. 6.

²² სევანური პოეზია, 1, გვ. 2.

მე ვერსად ვერ წავალ
მარტოაი, დ ე ღ ო...²³ და სხვ.

ტავტოლოგიური რითმა გვხვდება აგრეთვე მთიბლურ ლექსებშიც.

ქალო, რომენი გირჩევ ქმარი:
გირჩევ შშაველი, ჩ ა რ გ ა ლ ე ლ ი?
შშაველი გაქმევეს იფქლის პურსა,
ნადირს მაგიკლავს ჩ ა რ გ ა ლ ე ლ ი²⁴.

ტავტოლოგიური რითმა გავრცელებული ყოფილა სხვა ქართველურ ენაზე მოლაპარაკე ხალხებშიც. ასე, მაგალითად, ერთ-ერთი ცნობილი უძველესი მეგრული ლექსი მხოლოდ ტავტოლოგიურ რითმას იცნობს:

ბეა დღა ჩ ქ ი მ ი,
თუთა — მუმა ჩ ქ ი მ ი,
ხეიჩა — ხეიჩა შურიცხეფი
და ღო ჯიმა ჩ ქ ი მ ი²⁵.

რითმის ისტორიისათვის ინტერესს არ უნდა იყოს მოკლებული ქართულ ხალხურ სიმღერებში ფართოდ გავრცელებული დასაწყისი სიტყვის განმეორება. საგულისხმოა, რომ ასეთი განმეორებანი ახასიათებს ძირითადად ურითმო ტექსტებს. განმეორება, აქ, მართალია, ტაეპის დასაწყისშია, მაგრამ იგი მაინც გავლენას ახდენს ლექსის კეთილხმოვანებაზე:

ჩ ა უ ხ ტ ე თ და ჩ ა უ ხ ტ ე თ ბარათაშვილსა,
მ ო ვ ს ტ ა ც ო თ და მ ო ვ ს ტ ა ც ო თ, წამოვიყვანოთ.
თ ვ ა ლ - ე უ ე უ ნ და თ ვ ა ლ - ე უ ე უ ნ, თეთრი ქალია
მ ო გ ვ დ ე ვ და და მ ო გ ვ დ ე ვ და ჩვენი სიღედრი.
— ს ა დ მ ი გ ყ ა ვ თ და ს ა დ მ ი გ ყ ა ვ თ ჩემი ქალია?..
— გ ა ბ რ უ ნ დ ი და გ ა ბ რ უ ნ დ ი, ჩვენი სიღედრო,
ა რ ა რ ი ს და ა რ ა რ ი ს შენი ქალია.
ლ ა მ ა ზ ქ ა ლ ს და ლ ა მ ა ზ ქ ა ლ ს ვაჟი ჰყოლია,
ვ ე წ ე ი ვ ე ნ თ და ვ ე წ ე ი ვ ე ნ თ ძეობაშია...²⁶

²³ გ რ ი გ ო ლ ჩ ხ ი კ ე ა ძ ე, ქართული ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა, 1948, გვ. 27.

²⁴ ა. შ ა ნ ი ძ ე, ქართული ხალხური პოეზია, 1, გვ. 293.

²⁵ გ რ. ჩ ხ ი კ ე ა ძ ე, ქართული ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა, თბ., 1948, გვ. 31.

²⁶ ფოლკლორული არქივი, № 35675.

ასევეა:

ქ ა ლ ს ა ვ ი ს მ ე, ქ ა ლ ს ა ვ ი ს მ ე ე რ ქ ვ ა შ რ ი შ ა ნ ა ო,
ხ უ თ ს ა თ ი თ ს ა, ხ უ თ ს ა თ ი თ ს ა, ე ც ვ ა ბ ე ქ ე ლ ო,
ბ ე ქ დ ი ს თ ვ ა ლ ს ა, ბ ე ქ დ ი ს თ ვ ა ლ ს ა მ ო ლ ი მ ო ს უ ლ ო,
მ ო ლ ი ს თ ა ვ ს ა, მ ო ლ ი ს თ ა ვ ს ა ნ ა ძ ე ი ა ს უ ლ ო,
ნ ა ძ ე ი ს წ ე ე რ ს ა, ნ ა ძ ე ი ს წ ე ე რ ს ა ქ ო რ ს ბ უ ლ ე ე დ გ ო,
ბ უ ლ ე ი ყ ო, ბ უ ლ ე ი ყ ო ა ბ რ ე შ უ მ ი ს ა ო...²⁷

ამით ვამთავრებთ ქართულ ხალხურ ლექსში რითმის ჩამოყალიბების ადრეული საფეხურების მოკლე მიმოხილვას და ახლა გადავიდვართ ხალხურ პოეზიაში უფრო გავრცელებული და შედარებით მაღალ ეტაპზე ასული რითმების ანალიზზე. ვეცდებით, ეს საკითხიც ისტორიულ ასპექტში განვიხილოთ.

ს ა რ ი თ მ ო ე რ თ ე უ ლ ე ბ ი. ქართულ ხალხურ ლექსებში ხშირად ისეთი სიტყვებია ნახმარი, რომელთაც დამოუკიდებელი მნიშვნელობა არ გააჩნიათ (აშაო, მაშაო; ისებრო, ისებრო; ესო, მესო და სხვ.). თავიანთი გაქვეავებული ბგერითი შედგენილობით ისინი რეფერენებს მოგვაგონებენ, მაგრამ მათი დანიშნულება სხვაა, ვიდრე რეფერენისა. ისინი უმთავრესად ლექსის დასაწყისში გვხვდებიან და უ ს ა თ უ ო დ რ ი თ მ ა ს ქ მ ნ ი ა ნ (ამიტომ ვუწოდეთ მას პირობითი სარითმო ერთეულები):

ლილი, ლილი, ლ ი ბ ა ნ დ ა ო,
გოგო სახეს იბანდაო...²⁸

ასეთი სარითმო ერთეულები უმთავრესად მოკლე სასიმღერო ლექსებშია გავრცელებული:

ქალო, ა შ ა ო, მ ა შ ა ო,
წამწამ-გიშერა თმა შაო...²⁹

ქალო ა წ ე ს ა, მ ა წ ე ს ა,
მინდვრად გახენე, — რა წევსა...³⁰

აი, ეშა, მეშა,
ღვინო მიჭირაე ხელშია³¹ და სხვ.

²⁷ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხური სიტყვეთერება, I, გვ. 359.

²⁸ ძველი საქართველო, ტ. I, გვ. 82.

²⁹ ფოლკლ. არქივი, 3580.

³⁰ აკ. შ ა ნ ი ძ ე, ხეეს. პოეზია, გვ. 160.

³¹ ძვ. საქართველო, ტ. III, განყ. II, გვ. 6.

სარიტმო ერთეული ხანდახან პირდაპირ გასარიტმავი სიტყვის
მზამზარეულ ნაწილს წარმოადგენს:

ალექსანდრე, ს ა ზ რ ე ო,
გ გ რ ა მ ი ს ა ზ რ ე ო...

საგულისხმოა, რომ ლექსი, რომელიც სარიტმო ერთეულით
იწყება, რაგინდ გრძელიც არ იყოს, ჩვეულებრივ, ბოლომდე ინარ-
ჩუნებს ამ სარიტმო ერთეულის კლაუზულას:

ქალო, ი ს ე ბ რ ო, ი ს ე ბ რ ო, ზღვის პირის ლერწამი ს ე ბ რ ო
თმანო სიშდიდით ბურღანო, სიშავით ყოჩანისებრო,
ყურო, უკულმა ნახვრეტო, იოთამ სარკმელ ი ს ე ბ რ ო,
შუბლო და შუბლის ფიციარო, გათლილო ხუროი ს ე ბ რ ო...³²

და ასე მთელ ორ ათეულ ტაქსს მიჰყვება მხოლოდ ერთადერთი სა-
რიტმო სიტყვა — ი ს ე ბ რ ო. გამონაკლისის სახით, სარიტმო ერ-
თეულები ხანდახან ლექსის ბოლო ნაწილშიც გვხვდება, მაგრამ იქაც
რითმის მაორგანიზებლად გვევლინება:

...ქუსრეულის ბოლოზედა
ქორი სძოვდა ყანასა.
— ქორო, ყანა ვისა?
— ასისა, ბასისა,
გალმაური კაცისა.

ბგერათა კომპლექსებისაგან შედგენილი სარიტმო ერთეულე-
ბის შექმნა არ არის მხოლოდ სასიმღერო ელემენტების გავლენის
შედეგი. ამას გვაფიქრებინებს ის, რომ სარიტმო ერთეულები გავ-
რცელებულია არა მარტო სასიმღერო ლექსებში, არამედ გამოცა-
ნებში, ანდაზებში და სხვ.:

ორბი მოდგა ო რ ბ ა ს ი ა,
ფრთა გაშალა ოთხასია... (მზე)
ა ლ უ ბ ა ლ უ ბ ი ა ნ ო,
ჩიბუხ ტარებანო,
დღე იმალეზიანო,
ღამე გამოდიანო (ვარსკვლავები) და სხვ.

ვფიქრობთ, რომ ასეთი სარიტმო ერთეულები არ არის შექმ-
ნილი ბგერების ნებისმიერი შეერთების გზით — მათი შექმნა თვით
ენის კანონზომიერებას უფრო უნდა ემორჩილებოდეს, ვიდრე ავ-

³² პ. უ მ ი კ ა შ ე ი ლ ი, ხალხური სიტყვიერება, გვ. 291.

ტორის ნებას. ქართულ მეტყველებაში ხშირად გვხვდება ასეთი ფუძე გაორკეცებული კომპოზიციები:

ნამკალი — ნუმკალი; ბალახ — ბულახი³² და სხვ.

ისინი პოეზიაშიც საკმაოდ გავრცელებულია: „ყანა ნამკალი — ნუმკალი“ (ხალხ.); „ცხვარო მყავ იალალზედა, არა სჭამს ბალახ-ბულახსა“ (ხალხ.); „ახლა კი ასეთ ხმელ ძვლებს, დავეძებ ნახრავ-ნუხრავსა“ (ვაჟა); და სხვ. მრავალი, სადაც ნუმკალი, ბულახი, ნუხრავი — ცალკე აღებული არაფერს არ ნიშნავს, მაგრამ ნამკალთან, ბალახთან, ნახრავთან ერთად აძლიერებენ სიტყვის ზემოქმედებას. შესაძლებელია ჩვენი ენის დაახლოებით ამგვარი უნარი იყოს გამოძლევენებული ზემოხსენებული სარიტმო ერთეულების შექმნაშიც.

სარიტმო ერთეულების მოხდენილი გამოყენება მეტ მუსიკალობას ანიჭებს ლექსს და შინაარსსაც არ აყენებს ჩრდილს:

ინდი მინდი ფერად შეინდი,
ფრთა გაშალე, გამოფრინდი,
განმინათლე თვალთა ბინდი,
შენთვის სიკვდილს არ შეეშინდი.³³

სარიტმო ერთეულები არ უნდა იყოს ახალი წარმოშობისა; ძველი მაგიური ლექსები სავსეა ასეთი გაქვავებული ბგერითი ფორმულებით:

ალისასა, მალჩასა,
შეგილოცავ თვალისასა...³⁴ და სხვა მრავალი.

შესაძლებელია, სარიტმო ერთეულს მაშინ, გარდა მუსიკალურისა, სხვა უფრო დიდი ფუნქციაც ჰქონოდა დაკისრებული: მისტიკური საბურველი გადაეფარებინა ლექსის შინაარსისათვის და ამით მეტი შთაბეჭდილების მომხდენი ყოფილიყო.

დაახლოებით ამგვარი სარიტმო ერთეულები ერთ დროს ლიტერატურაშიც შეიჭრა. („აიდა ბაიდებს, ბაიდო ბაიდებს“ და სხვ.), მაგრამ ზოგიერთმა ფორმალისტმა პოეტმა იქ მას მხოლოდ წმინდა მუსიკალური ფუნქცია დააკისრა და მთლიანად უარყო ლექსის შინაარსი, რამაც პოეტურ მეტყველებას საკმაო ზიანი მოუტანა.

³² ავ. შ ა ნ ი ძ ე, ქართ. გრამატ. საფუძვლები, I, გვ. 150—154.

³³ ფოლკლ. არქივი, 22520.

³⁴ იქვე, 55623.

ხალხურში კი, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ლექსის ბგერით მხარეს ამაზვილებენ — ლექსის შინაარსს სრულიადაც არ აყენებენ ჩრდილს, რადგან ხალხი მას ძალზედ ზომიერად იყენებს. ხშირად ასეთი ბგერების ფონზე შინაარსი უფრო მკვეთრად ჩანს და მეტ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

სარიტმო ერთეულებად ქართულ ხალხურ პოეზიაში ხშირად იყენებენ აგრეთვე გაქვავებულ რეფრენებს. ისინიც ლექსის დასაწყისში არიან და რითმას განსაზღვრავენ:

„პ ა ი ა ნ ა ნ ო, ა ნ ა ნ ო,
ავჰალას ლეკნი დგანანო,
ცხენები დაკვაზულები
ლაგამწყარილი დგანანო...

ა ი ა ვ ლ ა ლ ო, დ ა ვ ლ ა ლ ო,
შინა ხარები დავლალო... და სხვ.

მართალია, ბგერითი კომპლექსებისაგან შედგენილი სარიტმო ერთეულები, იშვიათად, ლიტერატურაშიც გვხვდება, მაგრამ ისინი ხალხურ ნიადაგზე არიან აღმოცენებულნი და ხალხური პოეზიის კუთვნილებას წარმოადგენენ.

ხ ა ლ ხ უ რ ი რ ი თ მ ი ს დ ა ზ ო ლ ო ე ბ ა ნ ი. ქართულ ზეპირ-სიტყვიერებაში აღვილი შესამჩნევია რითმები, რომლებიც შექმნილი არიან ან ერთსა და იმავე ბრუნვაში მდგომი სახელებით (დილითა, მილითა; გზაზედა, მასზედა), ან ერთი და იგივე მწყრივის ზმნებით (წასულიყო, გასულიყო; გადიარა, გამიარა), ან მხოლოდ ზედსართავი სახელებით (მზიანი, სიცილიანი; ჭკვიანი, ხმიანი), ამ ფაქტს ყურადღება მიაქცია ჯერ კიდევ მელიტონ კელენჯერიძემ: „ჩვენს პოეზიაში ერთი ლექსიც არ მოიძებნება ურითმოდ. ეს გარემოება შედეგია არა მარტო ლექსიკონის სიმდიდრისა და ქართულის ზმნების ფორმების ურიცხვის სხვადასხვაობისა, არამედ შემდეგისაც: ... ჩვენს ენაში არა თუ მარტო სახელნი არსებობენ, არამედ ნაცვალსახელნიც, რიცხვითი სახელნიც და დასართავნი სახელნიც ბრუნვებში იღებენ უცვლელად ერთსა და იმავე დაბოლოებებს: ისა, სა, მან, ითა, ო და ზედ-ს. ეს სახელები არ იცვლებიან არა თუ მარტო მხოლოდით რიცხვში, არამედ მრავლობითშიაც... ეს გარემოება ქართულს ენაში მეტისმეტად აადვილებს ლექსის წყობის საქმეს“³⁶. ხალხურ პოეზიაში მართლაც უამრავი ლექსი

³⁶ ქართ. პოეტიკ. ქრესტ. გ. მიქაძის რედ. გვ. 233.

გვხვდება მსგავსი დაბოლოებებით. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს პ. ინგოროყვას მიერ ლეონტი მროველის თხზულებაში შემჩნეული უძველესი ფოლკლორული ძეგლები, სადაც რითმას ქმნის „ითა“ და „ისა“:

და მოვიდა კართა მათ შინა
 ვითარცა ჭიქი სიფიცხლი თ ა.,
 ვითარცა ვეფხეი სიმზნ ი თ ა.,
 ვითარცა ლომი ზ ა ხ ი ლ ი თ ა.
 ელვა აბჯრისა მათი ს ა —
 ვითარცა ელვა ც ი ს ა:
 ხმა პირისა მათი ს ა —
 ვითარცა ხმა ქუხილი ს ა;
 სროლა ისრისა მათ ი ს ა —
 ვითარცა (ტეხა მესისა)...³⁷

თუ ეს ძეგლები ნამდვილად ფოლკლორულია, მაშინ შეიძლება ვთქვათ, რომ ბრუნვის ნიშნების რითმად გამოყენება არ არის ახალი მოვლენა. დღესდღეობით კი ხალხური რითმის ყველაზე გავრცელებული დაბოლოებებია: იანი, იანო, ზედა, ისანი, ისასა, ისა, სა, ითაო, ისაო, ასაო, არია და სხვ.:

ცხენ აქის ჩამაველე, თაქალთო — უნაგრიანი,
 ზედ ქალი გადმაგიძლები დარალა ყვითელ-თმანი.
 საცოლედ გამაყვებოდი, არ იყვა კვეთილანი.
 კვეთილობასაც არ დავსდე, გზა შემორება ტილი...³⁸

ლექის თქვი, ჭევსურის ქალო, თვალ-ქრელო, ყვითელ-თმანო.
 საკერავ გარმოვიტანე, დღეო, დაგველე, მზიანო...³⁹

მოთხოს გადადგა ჭარები მა ჩვენი კომისრისაო,
 კიკიკან იზიდებან, მკერელ არეინ ხევე მკრისაო...⁴⁰

თქვენ მოძმე ბაგრატიონი, ე ჩვენი ნანეფარა,
 არ იბარებსა ჭევსურთა, საყმოს შააქლას თვალა?...⁴¹

რად არ ამოხვალ, ღრუბელო, ამეხვევი ცასაო?
 ნისლო, ქალაში ნუ ჩახვალ, ნურას წასთოვლი გზასაო!⁴²

³⁷ გ ი ო რ გ ი მ ე რ ჯ ე ლ ე, გვ. 726.

³⁸ აკ. შ ა ნ ი ძ ე, ქართული ხალხური პოეზია, I, გვ. 150:.

³⁹ იქვე, გვ. 250.

⁴⁰ იქვე, გვ. 249.

⁴¹ იქვე, გვ. 221.

⁴² იქვე, გვ. 215.

ყვეთ ჩადიან ყორნები, ძლებიან სისხლის სმითაო,
შენს ნაცოცს, მანგიაშვილო, მინდორთ ითრევენ მწკლითაო...⁴³

აის მასკელავა ჩემია, მირტო რო დავა ცაზედა,
ჩახედვენ არხოტონსა: საღ-რა წეეს, ვის-რა ბანზელა?...⁴⁴

უშიშრა შამაუკელა რაზმსა პირდაპირ მტრისასა,
თოფის კმას, ერთუც გააბომს, ნათოზს გაიღებს ძელისასა...⁴⁵ და სხვ.

ხალხურში, ხშირად, რითმის ერთფეროვნება არ იწვევს ლექსის ერთფეროვნებასაც. ასე მაგალითად, ცნობილ ხალხურ ბალადაში „შემომეყარა ყივჩაღი“ მხოლოდ ერთადერთი რითმაა — ისასა:

შემომეყარა ყივჩაღი საჰზღვარსა მუხრან ისასა,
პურიმთხოვა და ვაჰმე — ვურჩედი თავთუხი ისასა... და სხვ.

მეორე ბრწყინვალე ბალადაშიც „ვეფხი და მოყმე“ — პირველი ნახევრის რითმას თითქმის მხოლოდ „ისანი“ შეადგენს.

საერთოდ, მრავალფეროვანი რითმები მოკლე ლირიკულ ლექსებშია გავრცელებული, ეპიკური ლექსებისათვის კი ერთფეროვანი რითმებია დამახასიათებელი.

ხალხური რითმის ის დაბოლოებანი, რომლებიც ახლა განვიხილეთ, ჩვეულებრივ მეტყველებაშიც იხმარება. ხალხურ ლექსებში, შეგზედებათ აგრეთვე ისეთი ნაწილაკები, რომლებიც სასაუბრო ენისათვის არ არის დამახასიათებელი და მხოლოდ ლექსებშია გავრცელებული. ასეთია:

ნეტამცაო, მომკლამცაო,
ასო-ასო ამქნამცაო,
სისხლი ჩემი ყვავს და ყორნებს
აჰამოს და ასვამცაო,

ქვეშ ჭინჭარი დამიგონ და
ზედ მდულარე მასხანამცაო —
ამას ყველას გავუძლებდი,
ოღონდ შენთან დამსუანამცაო.⁴⁶

ან:

შარვანაულო შავარდენო,
მუშანი გიხარან. — ლაეო.

⁴³ იქვე, გვ. 190.

⁴⁴ იქვე, გვ. 148.

⁴⁵ იქვე, გვ. 65.

⁴⁶ ვ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, გვ. 55.

ხალხური რითმის დაბოლოებებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავთ პროსოდიულ ხმოვნებს ო-სა და ა-ს. ქართულ ხალხურ პოეზიაში დიდი რაოდენობით გვხვდება ო და ა, რომლებიც არც სიტყვის ფუძეს ეკუთვნიან და არც რაიმე გრამატიკულ ფუნქციას ასრულებენ. ისინი მეტრიკის მიზნებისათვის გამოიყენება და მათ პროსოდიულ ხმოვნებს უწოდებენ⁴⁸.

პროსოდიულ ო-ს შესახებ მელიტონ კელენჯერიძე წერს: „...„ო“-ს ხშირად სახალხო მგოსანი და ჩვენი ბელეტრისტებიც სრულიად უადგილოდაც ხმარობენ ლექსის სიადგილისათვის.... ასეთი დაბოლოება იხმარება ერთი მაშინ, როცა სიტყვა წოდებით ბრუნვაშია და მეორედ — როცა გადმოსცემ მესამე პირის სიტყვებს. ჩვენ სახალხო სა და ხშირად ხელოვნურ პოეზიაშიც შეხვდებით ლექსს, სადაც „ო“ არის და ზემოთ ხსენებული პირობანი არ არის დაცული⁴⁹. ავტორი იმოწმებს ხალხურ და ლიტერატურულ ნიმუშებს, სადაც მისი აზრით, „ო“ ზედმეტია და „მაინცდამაინც არასაშველის“. აი, მის მიერ მოტანილი ბესიკის ერთი სტროფი:

ფუჟავ, მე არვინ მიხილავს, რომ არს შვენებით ანაო,
მთვარესა ეზრახებოდა, მუნ ვერ ხარ ჩემისთანაო;
ვარსკვლავნი მუდამ სამონად გარს უდგენ თანის-თანაო,
და მხილველნო, დაგვემოწმენით, კარგი ყოფილა განაო⁵⁰.

ვგონებ, ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ ამ ლექსის მომხიბვლობაში „ო“-საც შეაქვს წვლილი. ხშირად, მართლაც უადგილოდ და ზედმეტად გამოიყურება ო როგორც ხალხურ პოეზიაში, ისე ლიტერატურაში, მაგრამ მისი ოსტატური გამოყენება საოცრად აფაქიზებს ლექსის მელოდიას და მომჭადოებელს ხდის. ამის დასადასტურებლად შეიძლება მოვიგონოთ რუსთაველის, გურამიშვილის, ბესიკის, ვაჟას, აკაკის (და სხვთა), აგრეთვე ხალხური ლექსების საკმაოდ დიდი ნაწილი: .

⁴⁷ აკ. შ ა ნ ი ძ ე, ქართული ხალხური პოეზია, გვ. 291.

⁴⁸ აკ. შ ა ნ ი ძ ე, ქართული გრამატიკის საფუძვლები, 1, გვ. 632.

⁴⁹ ქართული პოეტიკის ქრესტომათია, გ. შ ი ქ ა ძ ი ს რედ., გ. 235.

⁵⁰ იქვე.

სახით სიტყვა შევნიერო, სხიო, მზეთა-მზის სახეო,
ვეძებ და შენი მზგავსი მე აქ ვერცადა ვნახეო:
გვაჩები, ნუ გამწირავ, მოვკჳდე, შენ კერძ დამმარ ხეო⁸¹.

(გურამიშვილი)

შირაქის გზაზე მივდივარ,
უკან მამბრუნებს ქარიო,
წიო შემეყარა პეპელა,
წითლად უჩანდა მხარიო,
საყვარლის კაბას ვამსგავსე,
ღმერთო, დასწერე ჟვარიო⁸².

(ხალხ.)

ჩვენ იმიტომ ვამახვილებთ ყურადღებას პროსოდიულ ო-ზე, რომ იგი ძალზედ გავრცელებულია ხალხურ პოეზიაში და ხალხური რითმის ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ დაბოლოებას წარმოადგენს. პროსოდიული „ო“ არ არის ახალი წარმოშობისა, მას, ჩვენი აზრით, უძველეს სამგლოვიარო პოეზიაში აქვს საწყისი. ამას დღეს შემორჩენილი მთიბლური და გლოვის ლექს-სიმღერები გვაფიქრებინებს.

გარდა ამისა, ო-ნი ხალხურ ლექსებში ხშირად წმინდა გრამატიკულ ნიშანს წარმოადგენს, რომლითაც სხვისი ნათქვამი გადმოიციემა.

ხალხურ პოეზიაში არანაკლებ გავრცელებულია პროსოდიული „ა“. იგი გვხვდება როგორც ეპიურ პოეზიაში, ასევე ლირიკულ ლექსებში:

სადაც კარგია კაი ყმა,
რაის კარგისა მქნელა...
თუ წავა, მაკლავს ნადირსა,
ქალაში მწვადის მწველია,
დააძლობს ამხანაგებსა,
თავად მშვიერივ მგელა⁸³.

ვინ გითხრა, მაქანაძეო,
როსტომ მასთხარე ძირშია?
როსტომი არ მათხრება,
სანამ სულ უდგა პირშია⁸⁴.

⁸¹ დავითიანი, 1955, გვ. 99.

⁸² ვ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, გვ. 11.

⁸³ ფშაური ლექსები შეკრებილი დავით ხიზანიშვილის მიერ, 1887, გვ. 168.

⁸⁴ იქვე, გვ. 117.

მკვლევარი სერგი გორგაძე გურამიშვილს და ვაჟას უსაყვედურებს, რომ ისინი სრულიად არ აბუნებრივად ხმარობენ ა-ს და მოჰყავს:

ვაჟადან: არაგვის პირით წასული
მე დაერჩი ვარგად ცალა...

გურამიშვილიდან: მიჯნურმან უნდა ტრფალი
გულმართლად შეიყვაროსა...⁵⁵

არც ეს საყვედურია სამართლიანი. წინააღმდეგ შემთხვევაში არ აბუნებრივად უნდა გამოგვეცხადებინა ძველი და ახალი ლიტერატურის, აგრეთვე ხალხური შემოქმედების უამრავი შესანიშნავი ნაწარმოები. არ მიგვაჩნია სწორად ის აზრიც, თითქოს ლექსში პროსოდიულ ხმოვნებს ხმარობენ მხოლოდ რითმის სიადვილისათვის, რომ ისინი რითმას ხდიან სუსტს და ლექსს იაფფასიანს. საერთოდ, როცა ვმსჯელობთ რითმის (თუნდაც ლექსის სხვა კომპონენტის) ღირსებაზე, დაკვირვება უნდა მოვახდინოთ არა სუსტ და უმწეო გემოვნებით შეთხზულ ლექსებზე, არამედ ამა თუ იმ კომპონენტის მოქმედების ხარისხი ყოველთვის უნდა ვეძიოთ საუკეთესო ხალხურ ლექსებში და პირველხარისხოვან პოეტებთან.

ლექსში პროსოდიული ხმოვნების მოხდენილად გამოყენებას განსაკუთრებული უნარი სჭირდება და მართლაც კარგი ოსტატი უნდა იყოს, რომ რითმა პროსოდიული ხმოვნებით დააბოლოვოს და პრიმიტიულობა არ გამოუვიდეს.

ომონიმები. როგორც ცნობილია, ყოველი ენა განსაზღვრულია ომონიმური სიტყვების მხრივ. ხალხური პოეზია მხოლოდ იმ ომონიმური სიტყვების მარაგით სარგებლობს, რაც მის ენაში უკვე დამკვიდრებულია და არასოდეს არ ცდილობს ხელოვნურად შექმნას ომონიმი. ლიტერატურაში კი ასე არაა (მხედველობაში გვაქვს ძველი ლიტერატურა, განსაკუთრებით „აღორძინების პერიოდი“, როცა ომონიმებით გატაცება დიდი იყო), იქ განსაზღვრულია ომონიმების რაოდენობა სტროფში: ხშირად ოთხი (თეიმურაზი, არჩილი და სხვ.), ხან კიდევ უფრო მეტი (შავთელი, ჩახრუხაძე) ომონიმის ერთ სტროფში თავმოყრისათვის, რა თქმა უნდა, საკმარისი არაა ერთ ენაში არსებული ომონიმები და ავტორი იძულებულია იხმაროს სრულიად გაუგებარი სიტყვები, ათასნაირი არქაიზმები, უმართებულო ნეოლოგიზმები და სხვ.⁵⁶

⁵⁵ ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, 1939, გვ. 77.

⁵⁶ იხ. ალ. ბარამიძე, ქართ. ლიტ. ისტორია, გვ. 232.

ხალხურში კი ერთ სტროფში ორზე მეტი ომონიმი იშვიათია. ომონიმები განსაკუთრებით ანდაზებსა, აფორიზმებსა და მოკლე, სხარტ გამოთქმებშია გავრცელებული:

დამისხი დ ა მ ა ლ ე ი ნ ე,
სული ნუ დ ა მ ა ლ ე ი ნ ე⁵⁷.

თოვლისა ყაპა მოსულა, კელსა ნუ მ ა ა კ ვ ლ ე ვ ი ნ ე ბ,
გაჭაგრებულსა ჩემს ქმარსა, ჩემს თავს ნუ მ ა ა კ ვ ლ ე ვ ი ნ ე ბ⁵⁸.

ხალხურ ლექსებში უმეტესად ერთსიტყვიანი ომონიმები გვხვდება:

ბიჭო, გაქო, როგორ გ ა ქ ო,
თეთრი მღვდის ღონე გ ა ქ ო⁵⁹.

სუფრაზედა ძვალი ვნახე,
თეთრი კბილის გ ა ნ ა ხ ა რ ი,
მაცა, გულო, ნუ მოკვდები,
კიდევ გნახო გ ა ნ ა ხ ა რ ი⁶⁰.

ყოვლად წმინდა ცხოველო,
მე შენ კარზეგან მ ო ვ ე ლ ო,
ზურგზეგან გუდა მკოლა,
შენგან წყალობას მ ო ვ ე ლ ო⁶¹.

კამეჩმა ზაქი მოიგო,
ურქო, უკუდო, უ ყ უ რ ო,
ი რო გუთანში შეაბა
უნდა დაჯდე და უ ყ უ რ ო⁶².

ორსიტყვიანი ომონიმები შედარებით იშვიათია:

არ ვიცი, თუ რომელი ხარ,
თურქი ხარ, თუ ა რ ა ბ ი ხარ,
შენ უჩემოდ როგორა სძლებ,
თუ ჭინჭილით ა რ ა ბ ი ხ ა რ⁶³.

გაღამავდე და გამტყორცნე,
როგორც ჩერქეზმა ის ა რ ი,

⁵⁷ ხალხ. სიტყვ. III, გვ. 239.

⁵⁸ იქვე, გვ. 150.

⁵⁹ ფოლკლ. არქივი, 22560.

⁶⁰ ხალხ. სიტყვ. პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ის ა, გვ. 301.

⁶¹ იქვე, გვ. 353.

⁶² ძველი საქართველო, III, გვ. 155.

⁶³ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხ. სიტყვიერება, გვ. 301.

შენ ჩემ გულს ველარ მოიგებ,
ჩემი სათქმელი ის არ ი⁶⁴.

ტურფა ბალი და წალკოტი,
ეკლითა ეილა შენ არა,
ნეტავი, შეილო ბაგრატო,
გველიმეშობა, შენ არა⁶⁵ და სხე.

ფაშა ჩამოხტა ხან დოსა,
ხან მაწონს კამდა, ხან დოსა⁶⁶.

განსხვავებით ბევრი ლიტერატურული ომონიმისგან, ხალხური ომონიმები არ წარმოადგენენ გამოცანებს. ისინი შინაარსს კი არ ამუქებენ, არამედ უფრო ნათელსა და ადვილად გასაგებს ხდიან. როგორც აღვნიშნეთ, ხალხურ პოეზიაში სტროფისათვის ორზე მეტი ომონიმი არაა დამახასიათებელი. ჩვენს მიერ ჭერჯერობით მხოლოდ ერთი შემთხვევაა შემჩნეული, სადაც ოთხი ომონიმი ერთად, მაგრამ იქაც კი შენარჩუნებულია სისადავე და გამკვირვალობა:

სამნი ოსტატნი დავსხედით: თურქი, არაბი და მესხი,
სანეფო კაბას ეკერავდით, მსურდა ღილ-კილო დამესხი,
ნეტავი, წყალო შენ მესვი, ღვინოვ, ადგილზე დამესხი,
ცეცხლო, შენ რალა გაწყინე, მტერივით თავზე დამესხი⁶⁷.

ჩვენს მიერ ზემოთ მოყვანილი ომონიმები სრულიადაც ვერ ამოსწორავენ იმ დიდ მარაგს, რაც ქართულ ხალხურ პოეზიას გააჩნია. მიუხედავად ამისა, ომონიმები მხოლოდ ლიტერატურის კუთვნილებად არის მიჩნეული. ასე, მაგალითად, პროფ. აკაკი გაწერელია წერს: „...პოეტური ფოლკლორის საფუძველზე ძნელი ასახსნელია მაგალითად, ქართულ ლექსში გავრცელებული და სისტემატურად ხმარებული ომონიმური რითმები...“⁶⁸ ხალხური პოეზიის ომონიმები, უმთავრესად დიალექტებზეა აგებული და ამდენად მათი ლიტერატურულიდან მომდინარეობა გამორიცხულია. ჩვენი აზრით, უფრო მართებული იქნება თუ ომონიმების წარმოშობას დავუკავშირებთ ე. წ. ტავტოლოგიურ რითმებს. ამ საკითხს საჭიროა შედარებით ვრცლად შევეხოთ.

⁶⁴ პ. უმიკაშვილი, ხალხური სიტყვიერება, გვ. 298.

⁶⁵ იქვე, გვ. 431.

⁶⁶ იქვე, გვ. 479.

⁶⁷ ძველი საქართველო, ტ. III, განყ. II, გვ. 6.

⁶⁸ აკაკი გაწერელია, ქართ. კლასიკური ლექსი, გვ. 169.

ტავტოლოგიური რითმა ლიტერატურაში იშვიათია. პროფ. აკაკი გაწერელიას რუსთაველთან მხოლოდ ერთი ნიმუში შეუნიშნავენ:

ჩემი აჟ სცანით ყოველმან მას ვაქებ, ვინცა მ ი ქ ი ა,
მისი სახელი შეფარვით ქვემოთ მთქვამს, მ ი ქ ი ა⁶⁰.

შედარებით ჭარბადაა ტავტოლოგიური რითმები აშულ პოეტებთან. თანამედროვე პოეზიაში კი — აქა-იქ შეხვდებით:

რომ აზრიალდნენ ჩონგურები, როგორც ტყეები,
მიტოვებულნი, დავიწყებით საესე ტყეები (გალ. ტაბიძე).

რაც შეეხება ხალხურ პოეზიას, ტავტოლოგიური რითმა იქ თავიდანვე ფართოდ იყო გავრცელებული. თუ თავდაპირველად ტავტოლოგიას ხალხი რითმის უანუვითარებლობის გამო მიმართავდა, შემდგომში ტავტოლოგიური რითმის გამოყენება ერთ-ერთ პოეტურ ხერხად იქცა.

ტავტოლოგიური რითმის წარმატება მის მოხდენილად გამოყენებაზეა დამოკიდებული. ხალხურ ლექსებში ტავტოლოგიური რითმას ხშირად მეტი მომხიბლაობა შეაქვს. მაგალითად:

როსტომ თქვა სიბერეაყითა სიტყვა სათქმელად გ ა ქ ი რ დ ა,
შვიდ ლიტრა ჭაქვი ტანთ მეცვა, ეხლა აღება გ ა ქ ი რ დ ა⁷⁰, —

ნაკლებად იგრძნობა, რომ „გაჭირდა“ ორივე შემთხვევაში ერთი და იმავე აზრის გამომხატველი სიტყვაა, და იგი ომონიმის შთაბეჭდილებას უფრო ტოვებს, ვიდრე ტავტოლოგიური რითმისას. ასევეა ლექსში:

გორის თავს ქორი ნადირობს, კახეთის ბოლოს ა რ შ ი ვ ი,
ქორი ჩასძახის: „ჩამოვალ“ — „არ ჩამოვიშვებ“ — ა რ შ ი ვ ი⁷¹.

ან:

ყანა ნამკალი-ნუმკალი, ძნა უკონავი რ ჩ ე ბ ა ო,
ქალი ვაჟეაყთან ნაწოლი საკინძგახსნილი რ ჩ ე ბ ა ო⁷².

ასევეა:

კატარინა ქალო,
რა ლამაზი ხ ა რ ო,
შუბლი ოდნავ მაღალი გაქვს,
სათაფადო ხ ა რ ო.

⁶⁰ იქვე, გვ. 191.

⁷⁰ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხური სიტყვიერება, 1937, გვ. 421.

⁷¹ იქვე, გვ. 442.

⁷² ხალხ. სიტყვიერება, III, გვ. 96. მ ი ხ. ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი ს რელაქციით.

ტავტოლოგიური რითმა ერთ-ერთ პოეტურ ხერხს წარმოადგენს, რომლითაც ავტორი რაღაც გარკვეული განწყობილების შექმნას, ან რაიმეზე ხაზის გასმას ცდილობს. განსაკუთრებით ძლიერი შთაბეჭდილების მომხდენია ტავტოლოგიური რითმა ლირიკულ ლექსებსა და აფორიზმებში:

გახედე მაგა ჭიხეებსა რა მშვენიერნი დგანანო,
რქა გადუდღიათ რქაზედა, საგრილობელზე დგანანო,
უნდა — გამოვლენ მწვანეზე, უნდა — გრილოზე დგანანო⁷³.

ან:

დედაც მიყვარს, მამაც მიყვარს,
ძმები ყველას მირჩენია,
მაგრამ ერთი სხვათა შვილი,
მთელ ქვეყანას მირჩენია⁷⁴.

ტავტოლოგიურ რითმიანი ლექსები ხალხურში შეიძლება ორ ჯგუფად დაიყოს: წმინდა ტავტოლოგიურ რითმიანი, ე. ი. როცა მხოლოდ ტავტოლოგიური რითმები გვაქვს და — შერეული, როცა სხვა რითმაცაა. მაგ. წმინდაა:

ირემო, მთასა გაზრდილო, რამ ჩამოგაგდა ბარადა?
— შეუღლე ჩემი მომიკლეს, მიტომ ჩამოველ ბარადა⁷⁵.

შერეულია:

ქარგის ყმის ცოლი ტირიდა: აღარ მამივა შინაო...
ოცინის ცუდაის ცოლი: გამოიქცევა წინაო.
— გამოქცეულის მოსელასა არ მოსელა სჯობის შინაო⁷⁶.

როგორც ხალხურ ლექსებზე დაკვირვებიდან ჩანს, ხალხი ტავტოლოგიური რითმისათვის საგანგებოდ არჩევს სიტყვას და საგანგებოდ შერჩეული განწყობილების ლექსში ათავსებს. ყოველი სიტყვა ტავტოლოგიისათვის არ გამოდგება, ისევე როგორც ყოველ ლექსს არ შეეფერება ტავტოლოგია. ამიტომ ხშირად ერთადერთი სარიტმო სიტყვის მუდმივი განმეორებით ხალხი შესანიშნავი განწყობილების შექმნას ახერხებს:

კახეთში ყოვის გუგული,
ყვილით სქდება ველარავ,
აეად არს შველათ კოჭაურ,
კვლების, მორჩება ველარავ...

⁷³ ჯანაშიას სახელობის სახ. მუზეუმი, ფ. 2010.

⁷⁴ იქვე, II, ფ. 1935.

⁷⁵ ძველი საქართველო, ტ. III, გვ. 29.

⁷⁶ ხალხ. სიტყვიერება, III, მიხ. ჩიქოვანის რედ., გვ. 46.

მთებს შემოხედავს თუშეთის:
 — მთებო, დაგლახავთ ვ ე ლ ა რ ა ვ;
 დედის ჩაყრილო საგძალო,
 ველად წაგიღებ ვ ე ლ ა რ ა ვ;
 ცოლის დაკერილ ჩითანო,
 გულას მიგიკრავთ ვ ე ლ ა რ ა ვ;
 თუშეთში თუშთა ბიჭებო,
 წინ წაგიძლებით ვ ე ლ ა რ ა ვ;
 შილდის თავს გრილო წყაროო,
 თავსთან დაგიფდებ ვ ე ლ ა რ ა ვ;
 კარშია, კარელთ ბიჭებო,
 თვალსა მოგაფლებთ ვ ე ლ ა რ ა ვ...⁷⁷

ან:

იმ უჩვეულო ქაბუქსა ომი ჭვარობა ეგონა,
 ხზლის ცემა, ფარის ფარება ფარიკაობა ეგონა,
 მოდენა ცხელის ტყვიისა — ციღამ ხორხომა ეგონა,
 დადება საყაცეზედა თავის ლოგინი ეგონა... და ა. შ.⁷⁸

ხალხურ ლირიკულ ლექსებში განსაკუთრებულად უღერს აგრეთვე არა მხოლოდ ცალკეული სიტყვის, არამედ მთელი ტაქტის ტაქტოლოგია:

ცხენი მთხოვე, ძმაო, არ მოგეც,
 ქმარი ვირჩიე, ვაჟ დასა...
 თოფი მთხოვე, ძმაო, არ მოგეც,
 ქმარი ვირჩიო, ვაჟ დასა...
 ხმალი მთხოვე, ძმაო, არ მოგეც,
 ქმარი ვირჩიე, ვაჟ დასა...⁷⁹

ტაქტოლოგიური რითმის უძველეს ლექსებში არსებობა მის ხანდაზმულობას მოწმობს. როგორც უკვე აღნიშნული გვაქვს, ტაქტოლოგია ლექს-სიმღერებში რეფრენის გავლენით უნდა ჩამოყალიბებულიყო. თავის მხრივ კი, ტაქტოლოგიური რითმების, არ შეიძლება გავლენა არ მოეხდინათ ომონიმიების აღმოცენებაზე. ტაქტოლოგიური რითმები და ომონიმები ისე მჭიდრო ურთიერთობაში არიან, რომ ხშირად მათი ერთმანეთისაგან გარჩევა კირს. მაგალითად:

ჩემო ტიფო, მაშინ გაქება,
 სატოზე გასულიყო,
 თავს მუშტარი დაგხვეოდეს,
 სხვაზე მეტად გასულიყო.

...წავალ, წავალ, არ დაედგები,
 განა გული გამტეხია,
 სხვას ვიშოვი-საყვარელსა,
 განა ხიდი გამტეხია.

⁷⁷ ძველი საქართველო, ტ. I, გვ. 6.

⁷⁸ სახლ. სიტყვ. III, გვ. 52.

⁷⁹ ძველი საქართველო, ტ. II, განყ. 5, გვ. 1.

ასევეა:

თავსა სედასა ნუ მისცემ, — გულს ზავსიმეეკლება.
კაცი ცრუ, აჰმარტავანი, სილაღეს მეეკლება,
ის უფრო ცრუი იქნება, ვინც იმას მეეკლება.

ს ი ტ ყ ვ ი ს „გ ა კ ე თ ე ბ ა“ რ ი თ მ ა დ. ხალხი რომ განსაკუთრებული ყურადღებით ეპყრობა რითმას, ეს იმ სარიტმო სიტყვებიდანაც ჩანს, რომლებიც თავისებური მიმოხერხის გზით არიან შექმნილნი. მაგალითად:

ნუ იცინი, ნუ მაინებ —
გ ა გ ვ ა ჯ ო რ ი ჯ ო რ ე ბ ე ნ ო ,
სიყვარულსა შეგვიტყობენ —
გ ა გ ვ ა შ ო რ ი შ ო რ ე ბ ე ნ ო⁸⁰.

აქ საინტერესოა სიტყვა „გაგვაჯორიჯორებენო“. იგი წარმოებულია სიტყვიდან „გაჯორვა“ და ისე ოსტატურადაა მოქცეული სარიტმო სიტყვის — „გაგვაშორიშორებენოს“ კალაპოტში, რომ სიტყვის ეს გაკეთება სრულიად ბუნებრივად გვეჩვენება. აქვე გვინდა შევნიშნოთ, რომ ხალხურ პოეზიაში ხშირია მრავალმარცვლოვანი სიტყვების რითმად გამოყენება. ლიტერატურაში კი ეს იშვიათია. ასე მაგალითად, პროფ. აკაკი გაწერელია აღნიშნავს, რომ „ქართულ კლასიკურ ლექსში შეიძლება, — რვა და ცხრამარცვლიანი სიტყვების არც ერთი შემთხვევა არაა ცნობილი“⁸¹. ხალხურში განსაკუთრებით გავრცელებულია რვამარცვლიანი სარიტმო (მთელი ტაეპის სიგრძისა) სიტყვები:

გული, გული, გამოხრული,
გ ა მ ო ს ა რ ს ა რ ა კ ე ბ ე ლ⁸².
ცასა მოუშენდლო,
მ ო უ კ ა ნ კ რ ა ჩ ე ბ ი ა ო .

⁸⁰ პ. უ მ ი კ ა შ ე ი ლ ი, ხალხური სიტყვიერება, გვ. 216.

⁸¹ ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 123.

⁸² რვამარცვლიანი სარიტმო სიტყვა თანამედროვე პოეზიაშიც შეინიშნება:

ნეტა რაა იმისთანა,

ამომავალი მზისთანა,

შრომასთან რომ დროშებია

გაერთიანებისთანა (გ. ტაბიძე, რჩეული, 1944, გვ. 110).

საყურადღებოა, რომ ეს ლექსი შექმნილია ხალხურის გავლენით. შდრ.:

ნეტა რაა იმისთანა,

ამომავალი მზისთანა...

მელას კუდი გაღუგდო —
გაღუჯინჯილებიან⁸³.

ხალხურ პოეზიაში უხვადაა გაბნეული ისეთი სიტყვები, რაც ჩვეულებრივ მეტყველებაში არ იხმარება. ხალხი ლექსისთვის მაგანგებოდ არჩევს და ხანდახან ქმნის კიდევ სიტყვას. საყურადღებოა ისიც, რომ ასეთ სიტყვას თითქმის ყოველთვის რითმაში მოაქცევენ ხოლმე:

შენიღ ჩემ ყოფნა წაჰიდა,
ერთმანეთს ენახავთ გვიანა,
შენიღ ჩემ ცოდვა იმასა,
ვინაც შენ გაგაქმრიან⁸⁴.

ასევეა:

წადიდა კითხე ცხელარსა —
ნეტარა მთქონე ბა⁸⁵ (რა ქონება მოაქვსო).

ამასთან დაკავშირებით ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს ისიც, რომ ხალხურ ლექსებში, მეტრისა და რითმის ზეგავლენით ხდება სიტყვის ფუძის გაორკეცება:

რა კარგია ქალთან წოლა,
უბაში ხელანა,
პატ - პატარა ძუძუანი,
ვაშლის ოღ-ოღენიან⁸⁶.

(ასეთი შემთხვევა არჩილთანაც გვხვდება: უმცროსთ ბევრი აქვსთ, მრავალნი რჩებიან პატ-პატათიო).

მსგავსი ფაქტები, რა თქმა უნდა, ხალხის ფანტაზიის სიფართოვესა და სიტყვის დიდ კულტურას ნიშნავს.

ხალხური კალამბურები. ინტერესს იწვევს ხალხურ ლექსებში სიტყვების კალამბურისმაგვარი შერითმვა. მაგალითად:

სამი კაცი დუქანს არი:
ნიკო, ლუკა, ლუარსაში.
ნიკო ლუკას ქალს ურიგებს —
ლუარსაში უარს არი⁸⁷.

⁸³ ხალხური სიტყვიერება, III, ეჭეთ. თაყაიშვილის რედ., გვ. 393.

⁸⁴ ხალხური სიტყვიერება, III, მიხ. ჩიქოვანის რედ., გვ. 167.

⁸⁵ პ. უშოკაშვილი, ხალხური სიტყვიერება, გვ. 417.

⁸⁶ ხალხური სიტყვიერება, III, მიხ. ჩიქოვანის რედ., გვ. 78.

⁸⁷ ფოლკლორული არქივი, 72035.

ასევეა:

სატეხეს ტარი დავაგე,
შინდის არის, მაგარიო,
ე ჩო ს ტარი ვისაც გინდათ,
ხ ე ჩო ს ქკითხეთ, მაღ არიო⁸⁸.

ან:

— რაი კარგი ქალაია
ტანთრო აცვავ დ ა რ ა ი ა.
— თუ ქალი თავად არ ვარგა —
დ ა რ ა ი ა ც ა რ ა ი ა⁸⁹.

გვზღდება ნამდვილი კალამბურებიც:

— მერე მოკვდა მერისთენია —
მე ერისთავი რისთენია⁹⁰
როცა გავა გავაო —
ფერდოც გავად გავაო⁹¹.

სოფლისა თავსა ვესახლე და არ სოფელი ჩემს თავსა,
მე სოფელს ვეთავსებოდი — სოფელი მე არ მეთავსა⁹².

და სხვ.

ხალხი კალამბურებსაც ღრმა აზრის გადმოსაცემად იყენებს.
მაგალითად:

როინი — ნარიონალს,
ნიორი — ნანიორალს, —

არა მარტო კალამბური, ან ენის გასატეხია, არამედ — ანდაზაცაა.

გ ა მ ო ც ა ნ ი ს რ ი თ მ ა პ ა ს უ ხ ი თ. ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში პოპულარობით სარგებლობს ერთი ორიგინალური ტიპი გამოცანებისა, სადაც პასუხი თვით რითმაშია მოქცეული:

ერთი რამა სულერი, მიწა-მიწა მძრო მ ე ლ ი ა,
მეფისა და დედოფლისა თავზე წამოშვდო მ ე ლ ი ა,
სამყერ სახელს მოგახსენებ, ეინძლო ახსნა რომ ე ლ ი ა⁹³.

⁸⁸ ი ქ ე ე, № 72036.

⁸⁹ ხალხურისიტყვიერება, III, მიხ. ჩ ი ქ ო ე ა ნ ი ს რ ე ლ., გვ. 210.

⁹⁰ ელ. ვ ი რ ს ა ლ ა ძ ი ს არქივიდან.

⁹¹ ქ. ს ი ხ ა რ უ ლ ი ძ ი ს არქივიდან.

⁹² პ. უ მ ი კ ა შ ე ი ლ ი, ხალხურისიტყვიერება, I, გვ. 416.

⁹³ იქვე, გვ. 520.

ბუნებრივია, რომ ასეთი გამოცანების შემქმნელი ერთგვარად შეზღუდულია, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც ხერხდება მხატვრული ოსტატობის გამოვლენა:

ტანში ვ ე ლ ი,
ფეხში ვ ე ლ ი,
სახელს გიტყვი —
ვერ გიმ ვ ე ლ ი⁸⁴.
ერთი რამ ც ა,
თეთრი რამ ც ა,
თეთრად გადაჰენტილამ ც ა,
ვინც ამას ვერ გამოიცნობს
თხაც არის და ბეცი რამცა⁸⁵.

ოქროს არის, ოქროსფერი, მოყვითალო განა ბ ი ა,
ჩემისთანა კარგი ხილი სხვის ბაღში არ ა ბ ი ა⁸⁶.

თუმცა ხანდახან რითმით გატაცებასაც აქვს ადგილი, მაგრამ ხალხის პოეტური ძალა ამ შემთხვევაშიც ინარჩუნებს გონებამახვილობას:

ა ტ ა ტ ო მ ა რ ა,
ბ ა ტ ა ტ ო მ ა რ ა,
სახელს რომ გეტყვი,
გვარს მ ი ტ ო მ ა რ ა⁸⁷

ყოველ შემთხვევაში, თვით ის ფაქტი, რომ ხალხი რითმაში ახერხებს გამოცანის პასუხის მოთავესებას — მეტად მნიშვნელოვანი უნდა იყოს.

ბ გ ე რ ი თ ი შე დ გ ე ნ ი ლ ო ბ ა. ამჟამად არ არის საშუალება დაწვრილებით შევეხოთ ქართულ ხალხურ ლექსში გაგრცელებული რითმის ყოველ სახეს. შემოვიფარგლებით მხოლოდ იმ რითმების ანალიზით, რაც ხალხურისათვის უფრო დამახასიათებელია. ასეთად შეიძლება ჩაითვალოს დ ი ა, ე. ო. ხმოვნებით დამთავრებული რითმები: გონიერია — ღონიერია; მოგხილება — მოელხინება; დგახარო — წახვალო და სხვ. შრავალი.

დ ა ხ უ რ უ ლ ი, ე. ი. თანხმოვნებით დამთავრებული რითმები შედარებით ნაკლებია: იწირვის — იჭირვის; აულებ — გაუგებ;

⁸⁴ ფოლკლორული არქივი, 62335.

⁸⁵ იქვე, 9060—66.

⁸⁶ ხალხური ლიტერატურა, პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, გვ. 518.

⁸⁷ ფოლკლორული არქივი, 62362.

აზნაურებს — ნამსახურებს; ტყლურქავ — ხუჭავ და სხვ. ღია და დახურული რითმების ასეთი შეფარდება, არ უნდა იყოს დამოკიდებული რითმის კულტურაზე. დახურული რითმების ნაკლებობა, ჩვენი აზრით, უნდა აიხსნას თვით ქართული მეტყველების თავისებურებით, სადაც განსხვავებით ზოგიერთი სხვა ენისა, უფრო ხშირია სიტყვის ხმოვანით დამთავრება.

ხალხურ პოეზიაში განსაკუთრებით შეიმჩნევა ასონანსების სიქარბე: ნიშანი — ფიცარი; მტერი — სხენი; ქარი — ნალი; იშვიათად გვხვდება კონსონანსებიც: გნახია — სახეა; დღეაო — ღიაო; მაგრამ კონსონანსები თითქმის ყველგან პოეტურ სისუსტეს ამჟღავნებენ, რადგან ისინი არ წარმოადგენენ ისევე შეგნებულად ნახმარ რითმებს, როგორც ლიტერატურული კონსონანსებია (ირემზე — პირიმზე; ცისმარე — სიზმარი).

ბლომადაა ხალხურში არათანაბარმახვილიანი რითმები:

სამრთხეს-ა — ხესა; მოტეხილი — ხილი; სიყვარული — გული.

გარდა ამ არაზუსტი რითმებისა, ხალხური პოეზია მდიდარია მუსიკალური, ფონეტიკურად საინტერესო რითმებით:

მომიტანა მოყვარემან ბოხჩა და ღიანდაგ ული,
ეხლა დავექე ცეცხლსა პირსა, ეხლა დამიამდა გული.⁹⁸
ნეტავე შენ ღუღუნელო,
მალლა ზიხარ ღუღუნე ბო⁹⁹.

უფლიციხე, ნაციხარა,
ის ეყოფა, რაც იხარა;

მამინ დამძახე გუგულო,—
„ჰოპუნა“ დავაგუგუნო;

დამალევიწე ბადაგი,
ე შენი ნაწევე-ნადაგი.

გამხიარული, ბუხარო,
გულჩათხრობილი ნუ ხარო!¹⁰⁰

სადაც ყველა სიტყვა ალიტერირებულია. ალიტერაცია ხშირია ხალხურში:

წუთია წუთისოფელი,
წუთის წუობით იწეება¹⁰¹.

⁹⁸ ხალხური სიტყვეთქება, III, მიხ. ჩიქოვანის რედ. გვ. 299.

⁹⁹ პ. უმიკაშვილი, ხალხური სიტყვეთქება გვ. 304.

¹⁰⁰ ფოლკლორ. არქივი, 32655.

¹⁰¹ პ. უმიკაშვილი, ხალხური სიტყვეთქება, გვ. 104.

წავიდა წახდა ჩოჩეთი,
რალა ექნათ უჩოჩეთთა¹⁰².

გასწი ხარო, კაი ხარო,
გამახარე, გაიხარო¹⁰³.

ჯარში ჯამრულის ლურჯასა,
დააცემინებს ცხვირსაო¹⁰⁴.

ხმალმა თქვა ფხა სისხლიანმა:
ფრანგეთში ფრანგმა დამფერა¹⁰⁵.

ქარი ქრის საქარავნესა...¹⁰⁶

შავ კლდესა შავი ყორანი
ჩავა და ჩაექანება¹⁰⁷.

ქექე შიღის წყალზედაო,
კოკა უდევს მხარზედაო,

ქექე, კოკა ძირს ჩამოდგი,
გამიგორდი მკლავზედაო.

ალიტერაცია დამახასიათებელია აგრეთვე გამოცანებისა და ან-
დაზებისათვის:

კატა კუდითა კიღია;

ოკლოკინისა,

კარი რკინისა;

კაცი კაცითაო,

ლობე ქაცვითაო; და სხვ.

ხალხურში საერთოდ ერთსიტყვიანი რითმებია გავრცელებუ-
ლი, მაგრამ ხშირად შედგენილი და, უფრო იშვიათად, მძიმე რით-
მებიც გვხვდება: მქეხარი — მქლე ხარი; თმა შაო — გავშალო; ცის-
კარსა — მტრის კარსა; ალიზისა — ავი ზნისა; ნასეტყვი — რას მე-
ტყვი; შენ — შინდი — შეშინდი; სათარი — მზათ არი; გიდელაო —
გიდე რაო; რახა-რუხი — ახალუხი; ნათუასა — კა თუ ასა¹⁰⁸ და სხვ.
ხალხური პოეზია უხვია ზუსტი რითმებით: ხმასა — თმასა; გუბე-
სა — ზუბესა; რკინაო — ინაო; ღვინითა — ინითა, გიდელი — გასაყი-

¹⁰² ფოლკლ. არქივი, 5547.

¹⁰³ თ. ო ქ რ ო შ ი ძ ი ს არქივიდან.

¹⁰⁴ ხალხური სიტყვიერება, მ ი ხ. ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი ს, რედ., გვ. 74..

¹⁰⁵ იქვე, გვ. 72.

¹⁰⁶ იქვე, გვ. 80.

¹⁰⁷ იქვე, გვ. 80.

¹⁰⁸ აკ. შ ა ნ ი ძ ე, ხალხ. პოეზია, 1, გვ. 246.

დელი; გიშველიო — შიშველიო; ვენახები — გენახები; გვერდები —
ბერდები; და მდიდარი რითმებით: პირიო — დანაპირიო; თანაო —
იმათთანაო; მეტია — გადამეტია; შეკამანდოვო — მანდოვო; ბარე-
ბი — მომებარები; შინდები — შეგიშინდები; რძითა — ძითა; ნარე-
ვო — მოცინარევო; ტივითა — ხარატივითა; ქვიშითა — ვიშითა; ფერ-
ხელაო — ერთხელაო და სხვ.

რ ი თ მ ი ს ა დ გ ი ლ ი ს ტ რ ო ფ შ ი. ხალხური ლექსისათვის
უმთავრესად დამახასიათებელია ერთრიტმიანობა. ეს უფრო კარგად
მთის პოეზიაში შეინიშნება¹⁰⁹. ერთრიტმიანობის პრინციპი მე-17
საუკუნემდე ლიტერატურაშიც ყოფილა დამკვიდრებული¹¹⁰, მაგ-
რამ იქ ერთი რითმა კანონზომიერად ოთხ ტაეპს აერთებდა და რუს-
თველისეულ კატრენს ქმნიდა. სხვა ვითარებაა ამ მხრივ ხალხურ
პოეზიაში: ხალხური საგმირო და საისტორიო ლექსების უმეტესობა
არაა დანაწევრებული სტროფებად და ამიტომ ერთრიტმიანობისა-
თვის ერთი გარკვეული ზღვარი არ არსებობს. ხშირად ერთი რითმა
მთელს რამდენიმე ათეულ ტაეპიან ლექსს მიჰყვება ბოლომდე. ხო-
ლო პატარ-პატარა, ერთ-ორ სტროფიან ლექსებში გავრცელებუ-
ლია ააბა სქემის რითმები:

ბატონიშვილო ლევანო,
მარგალიტისა მტევანო,
დალისტანს ლეკებს მივყევარ,
დამიხსენ, შენი რყვე ვარო¹¹¹.

ან:

ნეტავ ქალო პატარა,
მუდამდლე შენთან პატარა,
თვალით აგები გნახავდი,
დიდი იყავ თუ პატარა¹¹².

ექვსტაეპიან სტროფებში გარდა ინტერვალიანისა გვხვდება
აბგააა სქემის რითმები. რითმის ადგილს სტროფში ჩვენ წინა თავ-
შიც შევეხეთ და ახლა მასზე აღარ შევეჩერდებით.

რაც შეეხება ჯვარედინ რითმებს, რომლებიც თანამედროვე
პოეზიაში შეიძლება ყველაზე გავრცელებულ სახედ ჩაითვალოს,
ისინი ხალხურში იშვიათად გვხვდება:

¹⁰⁹ ერთრიტმიანობას ვაჟას პოეზიაც ამჟღავნებს.

¹¹⁰ ა. გ ა წ ე რ ე ლ ი ა, 'ქართ. კლასიკ. ლექსი, გვ. 117.

¹¹¹ ა. შ ა ნ ი ძ ე, ხევს. პოეზია, გვ. 191.

¹¹² ხალხ. სიტყვ. III, მიხ. ჩ ი ქ ო . ვ ა ნ ი ს რედ., გვ. 157.

ყველა ფრინველი ხეზე ზის,
მწყერი მიწაზე გოგდება,
ქალირათ გინდა უცხო მხარის —
დასნეულდება, მოკდება¹¹³.

ხალხურ პოეზიაზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ჭვარედინი რითმები არ არის მწიგნობრული გავლენის შედეგი. ჭვარედინ რითმას ხალხურში უნდა განსაზღვრავდეს სიმღერის მელოდია. სასიმღერო ლექსებში, არც თუ იშვიათად, პირველი ტაეპი მიისწრაფის მესამესთან გარითმვისაკენ.

მინანს დედა ნატრულ ბეს,
მინანს გათხოვებასა,
მინან კი არა ნანულ ბეს,
ორი აყვანის რწებასა.

ხალხურში არაა გავრცელებული რკალური (გარემომცველი) რითმა (სქემა — აბბა), შერეული და სხვა სახის რითმები, რომლებიც აშკარა მწიგნობრული წარმოშობისაა.

საინტერესოა ზოგიერთი ანდაზის რითმა ტაეპში მისი ადგილის მხრივ:

გავიქცევი, ქარიანი მქვიან,
დავდგები და ლაჯანო¹¹⁴.

საყურადღებოა ასეთი რითმებიც:

მაღლი მატლად იქაო, —

სადაც წინასწარაა ნავარაუდები, რომ „მაღლი“ „მატლს“ ერითმება. ან ასეთი ალიტერაციული რითმა:

არზრუ მსარცხოფილვარ,
აზრით კი ვიცი¹¹⁵.

ხალხურისათვის, საერთოდ, გარეგანი რითმებია დამახასიათებელი. რაც შეეხება შინაგან რითმებს — მართალია, გვხვდება, მაგრამ მათ ალიტერაციის ხასიათი უფრო აქვთ:

ინდი მინდი, ფერად შინდი,
ფრთა გაშალე, გადმოფრინდი...
ჩემო მკვლელო, ჩემო მწველო,
ჩემო ახლო მეზობლო,¹¹⁶ და სხვ.

¹¹³ „ივერა“, 1892, 136.

¹¹⁴ პ. უმიკაშვილი, ხალხური სიტყვიერება, გვ. 445.

¹¹⁵ თ. ოქროშიძის არქივი.

¹¹⁶ ფოლკლორული არქივი № 730.26.

ასეთი გარიტმვა სხარტ გამოთქმებს უფრო ახასიათებს:

ვარიანი, ვალიანი,
უწყალო და ქარიანი...

ხ ა ლ ხ უ რ ი რ ი თ მ ი ს კ ლ ა უ ზ უ ლ ა. კლაუზულის მიხედვით ხალხურსა და ლიტერატურულ რითმას შორის არსებითი განსხვავება არ არის. ქართულ ხალხურ ლექსშიც რითმა იწყება უკანასკნელი მახვილიანი ხმოვნიდან.

ხალხურისათვის დამახასიათებელია დაქტილური და ქორეული რითმები. დაქტილური რითმა დაბალი შაირის ტაქსს ახასიათებს:

ავთანდილ გადინადირა მთები მაღალი ტყეანი,
ვერც ხარი ნახა, ვერც ფური, ვერცა ირემი რქიანი

ქორეული რითმა კი მაღალ შაირშია გავრცელებული:

სანადიროდ წამოვიდნენ ამირან და ძმანი მისნი,
წინ ირემი წამოუხტათ, ცას წვდებოდა რქანი მისნი.

ვაქური რითმა ქართულ ხალხურ პოეზიაში გამონაკლისის სახით გვხვდება და ისიც გამოცანებსა, ან საბავშვო ლექსებში:

თავი ქ ვ ი ს,
ტანი ხ ი ს,
ფოთოლს ქამს,
ნაცარს ჰ ყ რ ი ს¹¹⁷.

ვაქური რითმა ქართული ხალხური ლექსისათვის არაბუნებრივია, რადგან ხალხური ტაქტი იშვიათად ბოლოვდება ერთმარცვლიანი სიტყვით. წინააღმდეგ შემთხვევაში ასეთ სიტყვას წინ უძღვის სხვა სიტყვა, რომელსაც ეცემა მახვილი: ცხელი დღე — თხელი ტყე; ან ემატება პროსოდიული ხმოვანი:

ახმეტელი ქალი ვიყავ, ახ, ნეტავი მეო. და სხვ.

ხალხურ პოეზიაში ხშირად ლოგიკური მახვილი რამდენიმე სიტყვას აერთიანებს რითმად:

ქვეყანა ჩ ა ლ ა დ ა რ ა ღ ი რ ს,
ცხოვრება ფ ა რ ა დ ა რ ა ღ ი რ ს,
რაღ უნდა გჭონდეს ჭონება,
ერთ ლამაზ ქ ა ლ ა დ ა რ ა ღ ი რ ს.

მართალია, აქ ბოლო სიტყვები — „არა ღირს“ — სამჯერ მეორდება, მაგრამ მათი არევა ტავტოლოგიურ რითმებში, მართებუ-

¹¹⁷ ქართ. პოეტიკის ქრესტომათია, გ. მიქაძის რედ., გვ. 190.

ლი არ იქნებოდა, რადგან წინმდგომი სიტყვები ერთმანეთთან გარითმულია. ასევე:

ერდოზე ფეტვი დავყარე,
ვინ აკრფს შ ი შ ი ლ ი ს მ ე ტ ი
შენსა და ჩემსა სიყვარულს,
ვინ გაჰყრის ს ი კ ე დ ი ლ ი ს მ ე ტ ი

ასეთი გარითმვა ზოგჯერ მთელ ტაეპსაც მოიცავს:

არ მეგონა, გორის ციხე
ს ა გ ო რ ა ვ ა დ გ ა ხ დ ე ბ ო დ ა,
ლაშქრობაში თეთრი ცხენი
ს ა გ ო გ ა ვ ა დ გ ა ხ დ ე ბ ო დ ა.

ამ მოვლენას ძველი პარალელიზმის პრინციპი უდევს საფუძვლად.

ხალხი რითმას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. შემთხვევითი არ არის ანდაზების, აფორიზმების, გამოცანების გარითმვა, აგრეთვე რითმიანობა უძველეს მაგიურ ლექსებსა და ათასნაირ შელოცვებში. მაგრამ ხაზი უნდა გაესვას იმას, რომ ხალხურ პოეზიაში რითმა ყოველთვის შინაარსის უკეთ გამოსახვას ემსახურება; ხალხისათვის კარგი რითმა, როგორც ასეთი, არ არსებობს კარგი ლექსის გარეშე. ლექსის აზრის გადმოცემაში რომ რითმა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, ამას მოწმობს კიდევ ცალკეული შემთხვევები, კერძოდ — რითმის გადაადგილება ხანაში. ასე მაგალითად, ინტერვალთან ლექსში დასკვნის, ან რაიმე მომენტის მკაფიოდ აღნიშვნის მიზნით მოულოდნელად იხმარება მოსაზღვრე რითმა. ამ მხრივ ინტერესს იწვევს აგრეთვე ის, რომ ხშირად გასარითმავი ტაეპი განგებ არაა გარითმული, რათა ყურადღება მიიქციოს (ასეთი შემთხვევები ლექსის დასაწყისში გვხვდება):

ბახტრონს სხედან თათრები,
სიტყვას აშობენ ძნელსაო:
— ახმეტას ჩაეკრათ ვენახი,
დავაძალვინოთ კ ე ო ლ ი ო.
შეიტყვეს თუშის შვილებმა,
მაღლ შემოირტყეს ხ მ ა ლ ი ო...¹¹⁸ და სხვ.

ან:

კაი ყმა, მგელი, არწივი — არც ერთი არ გაიწვრთნება:
მგელი არ მოჰშლის მ გ ლ ო ბ ა ს ა, კაი ყმა მამა ც ო ბ ა ს ა,
არწივი არწიო ბ ა ს ა — მთის ყურეს ნ ა დ ი რ ო ბ ა ს ა¹¹⁹.

¹¹⁸ ს. მ ა კ ა ლ ა თ ი ა, თუშური ლექსები, 1937, გვ. 12.

¹¹⁹ აკ. შ ა ნ ი ძ ე, ხევს. პოეზია, გვ. 122.

ხალხური რითმის საფუძვლიანად შესწავლა კვლავ ხანგრძლივ დაკვირვებასა და შრომას მოითხოვს. განსაკუთრებით საინტერესოა რითმის გენეზისის პრობლემა, რომელსაც ჩვენ წინამდებარე ნაშრომში მოკლედ შევეხეთ. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ წინააღმდეგ გავრცელებული შეხედულებისა, ხალხური რითმა სრულიადაც არ არის პრიმიტიული. ლირიკული ლექსის მრავალფეროვან ნიმუშებზე დაკვირვებას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ ხალხურ რითმასაც საკმაოდ დიდი წვლილი მიუძღვის იმ ვირტუოზული ხალხური პოეტური სახეების შექმნაში, რასაც დღემდე მხოლოდ რუსთაველთან და სხვა რამდენიმე გენიალურ პოეტთან თუ მოექმნება ბადალი.

ხალხური ლექსის აქცენტური თავისებურებანი

1882 წელს საქართველოს წერა-კითხვის საზოგადოებამ გამოსცა „პროგრამმა ხალხის სიტყვიერების ნაწარმოების შეკრებისათვის“¹. სხვა მნიშვნელოვან მომენტებთან ერთად პროგრამაში დიდი ყურადღება აქვს მიქცეული ზეპირსიტყვიერი მასალების ჩაწერის წესს. პროგრამის ავტორები, კერძოდ, მიუთითებენ: „მთა ადგილებში (არაგვზე, ქსანზე ნაწილად, თერგზე, ხევსურეთში და რაჭაში) ხმის კვეთება (ударение) განსხვავებული აქვს სიტყვის გამოთქმასა. მაგ., ბარში ვიტყვით, რაქას მრვდივარ, ისინი იტყვიან, რაქას მივდრეგარ: საჭიროა საცა ასეთი განსხვავება შეხვდეს დამწერსა, ეს ხმის კვეთება ნიმუშად რამდენსამე ლექსში დაინიშნოს“². სამწუხაროდ, ეს უაღრესად სწორი მითითება უყურადღებოდ დარჩა. ყოველ შემთხვევაში, დღემდე ვერ წავაწყდით ხალხური ლექსის ვერც ერთ ჩანაწერს, სადაც აღენიშნოთ ამა თუ იმ კუთხისათვის დამახასიათებელი აქცენტი (მახვილი)³.

ხალხური ლექსის აქცენტური თავისებურების გასარკვევად საჭიროდ მიგვაჩნია ხალხურისა და ლიტერატურული ლექსის შეპირისპირება. ლიტერატურული ლექსი წარმოადგენს ერთ მთლიან მოვლენას, რომელიც ემორჩილება მხოლოდ ქართულ სალიტერატურო ენაში გაბატონებულ კანონებს. ამას ვერ ვიტყვით ხალხურ ლექსზე. ხალხური ლექსი არ არის განპირობებული ერთი რომე-

¹ პროგრამის ავტორები—პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, და ი. გო გ ე ბ ა შ ვ ი ლ ი. იხ. თ. ო ქ რ თ ი ძ ი ს ნარკვევი, ლიტ. ძეგანი, 1947, № 4, გვ. 408.

² პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხური სიტყვიერება, I, 1937, ფ. გოგიაშვილის წინასიტყვაობა, გვ. LI.

³ მხედველობიდან არ გამოგვრჩენია აქ. შ ა ნ ი ძ ი ს მიერ ხევსურულ პოეზიაში მთიბლური ლექსების პროსოდიის გადმოცემის ცდა ხმოვნებით, აგრეთვე ფოლკლორულ არქივში დაცული, ელ. ვ ი რ ს ა ლ ა ძ ი ს ჩაწერილ ზოგიერთ რაჭულ ლექსში დასმული მახვილები, მაგრამ ერთიც და მეორეც სიძღერის მომენტს ითვალისწინებს და არა ლექსის ბუნებრივ აქცენტს.

ლიმე გარკვეული ენობრივი სისტემით. ჩვენი ქვეყნის კუთხური მრავალფეროვნება, დიალექტების სიმრავლე, ბუნებრივად იწვევს ხალხური ლექსის მრავალგვარობასაც, რაც უპირველეს ყოვლისა გამოხატულია კუთხური ლექსების აქცენტური განსხვავებულობით. მაშასადამე, ქართული ხალხური ლექსის ცნება მოიცავს არა ერთ რომელიმე კუთხის პოეზიას, არამედ თუშ-ფშავ-ხევსურეთის, ქართლ-კახეთის, იმერეთის, გურია-სამეგრელოს, სვანეთის, რაჭისა და სხვა ქართულ კილოებზე მოლაპარაკე ხალხთა პოეზიას. ამიტომ ქართული ხალხური ლექსის რომელიმე საკითხის შესწავლის დროს გათვალისწინებული უნდა იქნას აღნიშნული კუთხეების ენობრივი თავისებურებანი.

რუსული ხალხური ლექსის მკვლევარი მ. პ. შტოკმარი დიდ მნიშვნელობას აკუთვნებს ენისა და ლექსის ურთიერთობის საკითხს. მისი აზრით „ლექსი განყენებული, დამოუკიდებელი იმ ენის კონკრეტული ბაზიდან, რომელსაც იგი ეკუთვნის, არ არის და არც შეიძლება არსებობდეს ბუნებაში... იგი არ ფლობს რაღაც ავტონომიურ, მოცემული ენისგან დამოუკიდებელ სიტყვათშექმნისა და სიტყვათშეერთების საშუალებებს. ისე როგორც პროზაული მეტყველება, ლექსი შეიცავს ამ ენის ფონეტიკურ სტრუქტურას, მორფოლოგიურ კანონებსა და სინტაქსს“. აქედან გამომდინარე, მკვლევარი ასკვნის: „Никаких фонетических признаков, отсутствующих в данном языке, стих включать в себя не может“⁴.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ბევრი ავტორიტეტული მკვლევარი გამოთქვამდა შეხედულებას, რომ „ენა კი არ ფლობს პოეტს, არამედ პოეტი ენას“⁵. ასეთი აზრი წაქეზებული იყო იმ პოეტების შემოქმედებაზე დაკვირვებით, რომლებიც ანგარიშს არ უწყევდნენ ენაში მოქმედ კანონებს და ლექსში შემოქონდათ უმართებულო ნეოლოგიზმები და ათასნაირი ბარბარიზმები. ეს „პოეტური თავისუფლება“ (ე. წ. *Licentia poetica*) გამდიდრების ნაცვლად გაღატაკებას უქადდა პოეტურ მეტყველებას.

ენობრივი მოვლენების გათვალისწინება არ ნიშნავს პოეტის შებოჰვას. პირველ ყოვლისა ამაზე მიგვიითითებს ხალხური პოეზია. ჩვენი ხალხური ლექსები სავსეა ისეთი სიტყვებით, რომლებიც

⁴ М. П. Штокмар. Исследования в обл. русск. нар. стих., 33. 226.

⁵ ამის შესახებ იხ. აკ. გაწერელიას ქართ. კლასიკური ლექსი, 1953, გვ. 134—135.

ჩვეულებრივ მეტყველებაში არ იხმარება და მხოლოდ ლექსისთვისაა საგანგებოდ შექმნილი (მაგ: მემთვარიანები, გაგვაჭორიჭორებენ, გაირაკლდება, გაგაქმრიანა და სხვ. მრ.), ხალხური ნეოლოგიზმები თვითნებურად არ არიან შექმნილი, არამედ ისინი მტკიცედ ემყარებიან სიტყვის ფუძეებს, ამიტომ მათი არსებობაც უზრუნველყოფილია. ამგვარი ვითარებაა რუსთაველთან (ნაგუშინდელევი, უცხენმალეს, გამეტადდეს, უათასდა)⁶ და სხვა ქართველ პოეტებთან, ვინც კი ღრმად ჩაწვდენია მშობლიური ენის საიდუმლოებას.

ის აზრი, რომ ლექსში არაფერი არ შეიძლება იყოს, რაც ენაში არ არის, არ გულისხმობს ლექსში არსებული მოვლენების ზუსტ დამთხვევას ენობრივ მოვლენებთან. ლექსი, როგორც „ადამიანური მეტყველების განსაკუთრებული სახესხვაობა“, ძირეულად განსხვავდება სამეტყველო ენისაგან, მაგრამ იგი დამოკიდებულია ენაზე და განიცდის მის ძლიერ გავლენას. ლექსს აქვს განსაკუთრებული უნარი გამოიყენოს ენაში არსებული ესა თუ ის შესაძლებლობა. ხშირად ის, რაც ენაში მიჩქმალულია და უკანა პლანზე დგას, ლექსში წინწამოწეულია და დიდ მნიშვნელობას იღებს. ეს განსაკუთრებით ითქმის ფონეტიკურ მოვლენებზე, კერძოდ მახვილებზე. „ლექსში ენის ფონეტიკური საშუალებანი მაქსიმალურადაა გამოვლინებული. რიტმის თვალსაზრისით ეს მაქსიმუმი გამოხატულია მახვილის როლის ხაზგასმით, სისტემის სახით მის კრისტალიზაციაში“⁷.

პროზაულ მეტყველებაში მახვილი (აქცენტი) შედარებით სუსტია, ხოლო ლექსში მახვილების კანონზომიერი თანმიმდევრობა რიტმის ერთ-ერთ ძირითად ფაქტორს შეადგენს⁸. ანალოგიური შეხედულებაა გამოთქმული საზღვარგარეთის თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაშიც, სადაც პოეტური რიტმი განმარტებულია, როგორც „ინდივიდუალური სტრუქტურული დინამიკური ფორმა, რომელიც გამოსახულია ერთმანეთისაგან ფაქიზი დინამიკური გრადაციებით განსხვავებული — ენობრივი წყობის აქცენტებით (მახვილებით)“⁹. ჩვენს სინამდვილეში მახვილი, კლასიკური ლექსის ცნობილმა მკვლევარმა პროფ. აკ. გაწერელიამ ქართული ვერსიფიკაციის მამოძრავებელ ღერძად აღიარა¹⁰, რასაც პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება ქართული ლექსის სისტემის დასადგენად.

⁶ ვეფხისტყაოსანი, 1934, ე. პ ი ჯ ი ნ ა ძ ი ს შენაშენები, გვ. 320.

⁷ აკ. გაწერელია, ქართ. კლასიკური ლექსი, გვ. 133.

⁸ აკ. გაწერელია, ქართ. კლასიკური ლექსი, გვ. 133.

⁹ М. В е р л и, Общее литературоведение, გვ. 134.

¹⁰ აკ. გაწერელია, დას. ნ.შრ., გვ. 133.

მახვილი ქართულ ლიტერატურულ ლექსში თითქმის იგივე პრინციპისაა, როგორც სალიტერატურო ენაშია: ორ და სამმარცვ-ლიან სიტყვებს მახვილი (აქცენტი) პირველ მარცვალზე მოუდის, ხოლო მრავალმარცვლიანებს კი — ბოლოდან მესამეზე. სალიტერატურო ენისაგან განსხვავებით, ლექსში ხანდახან ხდება მახვილების გადაადგილება, ე. ი. მახვილების არაბუნებრივ ადგილზე განაწილება. ასეთი მოვლენები შემჩნეული აქვს აკ. გაწერელიას ბესიკთან (ისე), გურამიშვილთან (მოსული), შავთელთან და ჩახრუხაძესთან (ლანკანთა, პინაკთა) და სხვ. ცხადია, მოცემულ შემთხვევაში მახვილის გადაადგილება საზომის ზემოქმედებით აიხსნება¹¹.

ლიტერატურული ლექსი ემყარება სალიტერატურო ენას, ეს უკანასკნელი კი ბევრად განსხვავდება ხალხური სამეტყველო ენისაგან, განსაკუთრებით, აქცენტუაციის სფეროში. აქედან გამომდინარე — ლიტერატურული ლექსის თვალსაზრისით ხალხური ლექსის კვლევა არ შეიძლება. ხალხური ლექსის თავისებურებანი უნდა ვეძიოთ ხალხური მეტყველების თავისებურებებში. ძირითად განსხვავებას ლიტერატურულ და ხალხურ ლექსებს შორის იძლევა სწორედ ის განსხვავებანი, რაც არსებობს სალიტერატურო და ხალხურ ენას შორის. ამიტომ ხალხური ლექსის აქცენტუაციის გასარკვევად პირველ რიგში უნდა გავეცნოთ ქართული ენის დიალექტებს.



პირველი მკვლევარი, რომელმაც ხელი მოკიდა კუთხური პროზოდის შესწავლას, აკაკი შანიძეა. მან პირველმა მიაქცია ყურადღება მთის დიალექტებში ხმოვნის თავისებურ წარმოთქმას და განსაზღვრა მისი ადგილი. სამეცნიერო მივლინების ანგარიშში, რომელიც 1915 წელს გამოქვეყნდა, აკ. შანიძე აღნიშნავდა: „გრძელი ხმოვანი დამახასიათებელია საზოგადოდ მთიულურისა (გუდამაყრულში, რომელიც კილოკავია მთიულურისა, ეს თვისება არ არის). ის თითქმის ყოველთვის მეორე მარცვალზეა ბოლოდან: შენ გენაცვალე, კეცსურები მიდიოდეს და მეუბნებოდეს და სხვ¹².“ მომდევნო პერიოდში, კუთხურ მეტყველებაში მახვილების საკითხი გა-

¹¹ იქვე, გვ. 129—130.

¹² ა. შ ა ნ ი ძ ე, ქართ. ენის სტრუქტურისა და ისტორიის საკითხები, 1, 1957 გვ. 14.

ნიხილა არნ. ჩიქობავამ ნაშრომებში: „გრძელი ხმოვნები მთიულურში“, „ქანურის გრამატიკული ანალიზი“ და „მახვილის საკითხისათვის ძველ ქართულში“. მთიულურში შემჩნეულ მოვლენას არნ. ჩიქობავა ტონურ მახვილად მიიჩნევს.

ტონური მახვილის არსებობა აკად. არნ. ჩიქობავამ შეამჩნია აგრეთვე ზემო რაჭულსა და ქანურში. „მისი ადგილი გარკვეულია: თითქმის ყოველთვის ბოლოდან მეორე მარცვალზე (იშვიათად — უკანასკნელზე) სათანადო ხმოვანი გაგრძელებულად გამოითქმის; ქართულს კილოებში იგი ფართოდ გავრცელებული მოვლენის ნაშთს წარმოადგენს“¹³. ამასთან აკად. არნ. ჩიქობავა აღნიშნავს, რომ ტონური მახვილი ლექსში ქრება¹⁴. დამოწმებული ლექსი:

ოსეთს უდგება ლაშქარი
სალბი უდგება წინაო...
...პირველად ჯაღა გავტეხოთ
სალბის მივართოთ წინაო.

ამ შემთხვევაში ტონური მახვილის არსებობას ავტორი აწერს იმ ფაქტს, რომ მთქმელი შეზღუდული იყო ჩაწერის პირობებით და ლექსს ბუნებრივად კი არ ამბობდა, არამედ — წარმოთქვამდა, როგორც ჩვეულებრივ პროზაულ ტექსტს¹⁵. ეს არ ეწინააღმდეგება ჩვენს ზემოთ გამოთქმულ მოსაზრებას იმაზე, რომ ენაში არსებული მოვლენები განსაზღვრავს ლექსში არსებულ მოვლენებს. მართალია, აღნიშნულ ლექსში სასაუბრო ენისათვის დამახასიათებელი ტონური მახვილი ქრება, მაგრამ მის ადგილს იჭერს შედარებით ნაკლები ტონურობის შემცველი მახვილი. მაშასადამე, ენობრივი მოვლენა გადასულა ლექსში, მაგრამ შეცვლილი სახით.

დიალექტში მახვილის ადგილის გარკვევას ჩვენთვის პრინციპული მნიშვნელობა აქვს, რადგან ხალხური ლექსის რიტმულ თავისებურებაში იგი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. ამ მხრივ საყურადღებოა პროფ. სერგი ჟღენტის მიერ 1956 წელს გამოცემული „ქართული ენის ფონეტიკა“. როგორც ავტორი აღნიშნავს, „ქართულ დიალექტთა გარკვეული ჯგუფისათვის დამახასიათებელია მრავალმარცვლიან სიტყვებში მახვილის დასმა ბოლოდან მეორე მარცვალზე... მთიულურის, მოხეურისა და ხევსურულის შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ მთის კილოებში ადგილის მიხედვით

¹³ არნ. ჩიქობავა, ქანურის გრამატ. ანალიზი. თბ., 1936, გვ. 43.

¹⁴ არნ. ჩიქობავა, გრძელი ხმოვნები მთიულურში, მოამბე, ტ. III, № 2

¹⁵ იქვე.

ტონის მოდულაციაში არაა განსხვავება. ეს თავისებური აქცენტუაცია სიტყვას ბოლოდან მეორე მარცვალზე მოუდის. თუ მარცვალთა რაოდენობა გადიდდება ბოლოდან, მაშინ აქცენტუაცია ისევ მეორე ადგილზე გადაინაცვლებს. ასევე, მარცვალთა რაოდენობა თუ შემცირდება ბოლოში, მაშინ მახვილი წინ გადმოინაცვლებს.

მთიულური: კალო, მაგრამ: კალოში; არაფერი, მაგრამ: არაფერს...

ხევს.: შენ საით მისდინარ — ჯუთასა.

მოხეური: ...იქ იქნება; შაშინდეს და სხვ.¹⁶

სასაუბრო ენაში არსებული ეს მოვლენა თავს იჩენს პოეზიაში: ხევს.: მშაველანი ორ, ნუ მახოლ, ზურაბე, არ მოგცემ ზავსაო.

მშვილდსა დაგზინებ ახალ გორ, ხიდის ყურ ვაქნევ ჩქამსაო¹⁷.
მთიულ.: წამრვე სანადიროთა, კლდეში დაუწყებ ცეკრასა,

გადმრვე ბუდულაურში ვარსკვლავის გადადენასა¹⁸.

ს. ჟღენტის დაკვირვებით, ამ ტიპის აქცენტუაცია ნაწილობრივ გურულ-აჭარულსაც ახასიათებს: გამიშუას, დაღუენ... ქობულეთი, ქობულეთლი...¹⁹.

ხალხური ლექსის ამ აქცენტურ თავისებურებათა გაუთვალისწინებლად ხალხური ლექსის რიტმიკის გაგება საერთოდ შეუძლებელი იქნება.

რაჭული აქცენტის შესახებ საინტერესო დაკვირვება აქვს გადმოცემული შ. ძიძიგურს: „მახვილი რაჭულში მუსიკალური, ტონური ბუნებისაა, რომელსაც აგრეთვე ახასიათებს დინამიკური მახვილის თვისებაც, — მუსიკალურ-დინამიკურია. ამასთანავე ამ მახვილიან ხმოვანს ახასიათებს გახანგრძლივებული ინტონაცია, ე. ი. შეიცავს რაოდენობით (კვანტიტატურ) მომენტს... მახვილი გვხვდება ლექსშიც. მკრთალი შთაბეჭდილება სიგრძისა არ უშლის ხელს ამგვარ ხმოვანს მოგვევლინოს ლექსშიც. მეტიც შეიძლება ითქვას: ამჟამად მახვილი უფრო ხშირია ლექსში, ვიდრე პროზაულ მეტყველებაში“²⁰. მოჰყავს ლექსიც

16 ს. ჟღენტი, ქართული ენის ფონეტიკა, 1956, გვ. 259—60.

17 აკ. შანთაძე, ხალხური პოეზია, № 16.

18 ე. ვირსალაძე, ქართველ მთიელთა ზეპირსიტყვიერება, თბ., 1958, გვ. 150.

19 დას. ნაშრ., გვ. 261.

20 შ. ძიძიგური, ძიებანი ქართ. დიალექტოლოგიიდან, თბ., 1954, გვ. 57

სიბიტოს ცხენმა ბძანაო,
ახლა დამადგა ძალო...
ჩამოვიარე ფარახეთს,
მამასახლისი გალახეს,
მისაშველებლად მრვედი,
ორიოდე მეც მამანთეს...²¹

სიტყვაში მახვილის ადგილი რაჭულში იგივეა, რაც ლიტერატურულში, მაგრამ განსხვავება იმაშია, რომ რაჭულში მახვილიანი ხმოვანი უფრო გაგრძელებულად გამოითქმის, რაც ლექსში თავისებურ ინტონაციას ქმნის. ხმოვნის რიტმული სიგრძე არ უნდა ავურიოთ ხმოვნის ისტორიულ სიგრძეში: გრძელ ხმოვნებს ჩვენი ხალხური პოეზია საერთოდ არ იცნობს.

მოგვყავს რაჭული ლექსი:

ხრმალი ორპირი სისხში ცურვედა,
ბოცორ გაიქცა, გორცა გაიჭრა...²²

სიტყვებში: ცურვედა, გაიჭრა, — მახვილი ყველაზე მეტად იგრძნობა, რადგან სწორედ ეს სიტყვები იღებენ ტონურ-დინამიკურ მახვილს, რაც ჩრდილავს დანარჩენი სიტყვების მკრთალ მახვილებს. იგივე ლექსი, ლიტერატურული თვალსაზრისით, ყველა სიტყვაზე თანაბარი სიძლიერის მახვილებს მიიღებდა და მიჩქმალავდა იმ რიტმულ და ინტონაციურ თავისებურებას, რაც რაჭულ ლექსებს ახასიათებს.

ხრმალი ორპირი სისხში ცურვედა,
ბოცორ გაიქცა, გორცა გაიჭრა...

ქართველურ ენებში განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს სვანური. იგი ჩვეთვისადაც უაღრესად საინტერესოა, რადგან სვანური პოეზია ესაა ნამდვილი მუზეუმი უძველესი ხალხური ლექს-სიმღერებისა, რომლებსაც ჩვენს დრომდე შემოუნახავთ არქაული პოეტური თავისებურებანი. ამ მხრივ სვანური პოეზია უნიკალურ მოვლენას წარმოადგენს. „ბევრი რამ, რაც მოძმე ქართველურ ენებში მიჩქმალულია საეცებით, ან შესუსტებულია, სვანურში რელიეფურადაა წარმოდგენილი“²³. სვანურში მახვილი შეიცავს

²¹ იქვე, გვ. 58.

²² იქვე, გვ. 44.

²³ ს. ქ. ლ. ე. ნ. ტ. ი., სვანური ენის ფონეტიკის ძირითადი საკითხები, თბ., 1949
გვ. 96.

სამ მომენტს: მუსიკურს (ანუ ტონურს), სუსტ დინამიკურსა და ამავე დროს კვანტიტატურს, რაოდენობის მომენტს. სვანურ ლექსებში კი მახვილის მუსიკური (ტონური) და დინამიკური მომენტები ფარავენ რაოდენობის მომენტს და ამიტომ ხმოვანთა სიგრძეც ქრება²⁴. სვანურს მოძრავი მახვილი ახასიათებს. ცალკეულ სიტყვებს ჩვეულებრივ იგი ბოლოდან პირველ ან მეორე მარცვალზე მოუდის. მაგ.: დონა, სნმაქ, ნაპუ, ხოჩა, ათხე²⁵. ეს მოვლენა თავს იჩენს ლექსებშიც:

ო, ხოდულ თამარ დედფლ,
ჩინ მაჩენე თამარ დედფლ!
ფნთვარ ჭაგანდა ყვარყვლანი.
თერულ ჭისგურდა გომრამე...²⁶ და სხვ.

ქართული დიალექტებიდან სალიტერატურო ენასთან ახლოს დგას ქართლ-კახური და იმერული დიალექტი. ამიტომ აქ არსებითი განსხვავება არაა, არც მახვილის ბუნების, არც ადგილის მხრივ: „კახურს ჩვეულებრივ ახასიათებს დინამიკური მახვილი, რომელიც უფრო მეტად ფრაზის მახვილია, ვიდრე სიტყვისა. ორმარცვლიან სიტყვებში მახვილი მოუდის ბოლოდან მეორე მარცვალს, სამ-და მეტმარცვლიანებში კი ჩვეულებრივ მახვილიანია ბოლოდან მესამე, იშვიათად კი მეორე მარცვალი“²⁷.

თუ დავაზუსტებთ ყოველივე ზემოთქმულს, შეგვიძლია ვთქვათ: განსხვავებით სალიტერატურო ენისგან კუთხური მეტყველების აქცენტი ტონურ-დინამიკური ბუნებისაა და მისი ადგილი ზუსტად არაა გარკვეული: ზოგ სიტყვაში ბოლოდან პირველ მარცვალზე ეცემა, ზოგში — მეორეზე, ზოგში კი — მესამეზე. ეს მოვლენა მეტნაკლები სიძლიერით იჩენს თავს ხალხურ ლექსებში. ასეთი აქცენტური თავისებურება უცხოა ლიტერატურული ლექსისათვის.

როცა ლიტერატურულ და ხალხურ ლექსს ერთიმეორეს ვუპირისპირებთ, სრულებითაც არ ვფიქრობთ, თითქოს მათ შორის არსებობს რაღაც უფსკრული. არც ისე შორეულ წარსულში, ლიტერატურული ლექსი ძლიერ ახლო იდგა ხალხურ ლექსთან. ასე, მაგ., ხალხურ ლექსს ბევრი საერთო აქვს კლასიკურ ლექსთან: ორივე-

²⁴ იქვე, გვ. 97.

²⁵ იქვე.

²⁶ სვანური პოეზია, ვ. თოფჩიას რედ., თბ., 1939, გვ. 2.

²⁷ არ. მარტიოშვილი, გრ. იმნაიშვილი, ქართ. ენის კახური დიალექტი, თბ., 1956, გვ. 65.

გან 16-მარცვლიანი შაირი დომინანტობს, ორივეს ერთრიტმიანობა ახასიათებს და სხვ.²⁸ ეს მსგავსება გამოწვეულია იმით, რომ ორივეს აერთიანებს ერთი ენობრივი სისტემა — როგორც ხალხური, ისე კლასიკური ლექსი დაფუძნებულია ერთ ძველქართულ ენის ბაზაზე. „საერო პოეზიის განვითარებას ქართულ მწერლობაში ხელი შეუწყო, მართალია, სპარსეთის გავლენამ, მაგრამ ნიადაგი მას ხალხურ პოეზიაში და, მაშასადამე, ხალხურ კილოებში ჰქონდა“²⁹. განსხვავებანი ხალხურსა და ლიტერატურულს შორის ახალი მოვლენაა და გამოწვეულია სალიტერატურო ენის სწრაფი განვითარებით, მისი უნარით — შედარებით იოლად მიიღოს სხვა ენის ელემენტები. ხალხური ენა ამ მხრივ გაცილებით კონსერვატიული ბუნებისაა. ასევე ერთგულია ტრადიციებისადმი ხალხური ლექსიც. ვფიქრობთ, მართალი იყო გასული საუკუნის ერთი მკვლევარი, როცა აღნიშნავდა: „ალექსანდრე ჰაევჰაიმ პირველად იწყო ლექსების წერა მიმსგავსებით ევროპელთა პოეტთა, იმას მიჰბაძნ. ბარათაშვილმა და სხვებმა, დარჩა სახალხო პოეზია, რომელსაც აქვს განსაკუთრებული თვისება, არ დამოკიდებული სხვათა ენების ლექსებზე“³⁰.



ზემოთ ჩვენ შევხებით, ერთის მხრით, ხალხური ლექსისა და დიალექტების ურთიერთობის საკითხს, ხოლო მეორეს მხრით, ხალხური ლექსისა და ლიტერატურული ლექსის ურთიერთობას აქცენტუაციის სფეროში. ახლა საჭიროდ მიგვაჩნია ერთხანს შევჩერდეთ ხალხური ენისა და ძველქართული ენის ურთიერთობის შესახებ, რადგან ხალხური ლექსის აქცენტუაციის პირველწყაროს სწორედ ძველი ქართული ენის ფონეტიკური სისტემა წარმოადგენს.

აქედ. მარის აზრით, როცა ვლადპარაკობთ პირველ ქართველ ქრისტიანთა ლიტერატურული ენის შესახებ, მხედველობაში უნდა გექონდეს „лишь язык службы языческих богов, язык одноерменно колдунов и певцов, язык поэзии-магии, и, следовательно,

²⁸ ქართ. კლასიკური ლექსის შესახებ იხ. აკ. გაწერელიას დას. ნაშრ.

²⁹ ა. შანიძე, ქართული ენის სტრუქტურისა და ისტორიის საკითხები, 1, თბ., 1957, გვ. 9.

³⁰ დავით ჩუბინაშვილი, საზომი ლექსთა, ქართ. პოეტიკის ქრესტომათა, გ. მ. ქაძის რედ. 1954, გვ. 98.

первые переводчики библейских книг на местный язык, называемый ныне грузинским, не могли уйти от необходимости не только приспособляться к языческому мышлению, но также пользоваться языком, выработанных народной литературой и передававшимся из поколения в поколение национальными певцами»³¹.

ამიტომ ბუნებრივია ვთქვათ, რომ განსხვავება ლიტერატურულ და ხალხურ ენას შორის უწინ გაცილებით ნაკლები იყო, ვიდრე შემდეგში, როცა ლიტერატურული ენა სახელმწიფოებრივ ენად იქცა და სხვა ენათა ურთიერთობის ორბიტაში მოექცა. ხალხურმა ენამ და, კერძოდ, ხალხურმა პოეზიამ, უფრო შეძლო შემოენახა ბევრი ისეთი ენობრივი თავისებურება, რაც ძველქართულს ახასიათებდა. ხალხური ლექსების ამ თვალსაზრისით შესწავლა ჩვენი ენის ისტორიის მრავალ საინტერესო საკითხს მოჰყენდა უქს³². 1956 წელს ფოლკლორის საკითხებზე მოწვეულ თათბირზე აკად. ვ. თოფურია აღნიშნავდა: „ხალხური სიტყვიერების ნიმუშებში დაცულია ძველი გრამატიკული ფორმები, რომლებიც ამჟამად ხმარებიდან გამოსულია, იგი არც ძველ ქართულში და არც კილოებში შემორჩენილა, მხედველობაში გვაქვს ეთერიაში ნახმარი ფორმა: მომიტანდე, შემასმევდე წყალსა უკვდავებისასა. საფიქრებელია, რომ ეს უძველესი ნამყოფი უწყვეტლის ფორმაა, ისევე როგორც ტიროდე, იტყოდე, და სხვ. და გამოყენებულია თხოვნით ბრძანების გამოსახატვად, როგორც მოხეურში: მიიტანოდე, მისცოდე და სხვ“³³. პროფ. ალექსანდრე ლლონტი გურული სიტყვის „სახენლის“ შესახებ შენიშნავს: „გურულშიც და ძველქართულში ეს ტერმინი ერთნაირად იწარმოება, თანამედროვე ქართულთან განსხვავებით: გურული — სახნელი, ხნა, ძველქართული საცნაველი, ცნა“³⁴.

ქართული ენის მახვილს შეეხო აკად. ნიკო მარი. ნ. მარის აზრით ქართულში მახვილიანი მარცვლებია მეორე და მესამე

³¹ Н. Я. Марр, Грузинский язык, 1949, гл. 37—38.

³² „ხალხური პოეზიის“ წინასიტყვაობაში აკ. შანიძე გვპირდებოდა, რომ გამოცემდა შემდეგ ტომებსაც და მეოთხე ტომს კი დართული ექნებოდა: „ერეკლი გამოკვლევა ლექსთა ფორმისა და შინაარსის შესახებ და აგრეთვე ენის მიმოხილვა გრამატიკა-ლექსიკის თვალსაზრისით“. სახელოვანი მეცნიერის ეს დაპირება, სამწუხაროდ, დღემდე შეუძრულებელი რჩება.

³³ ფ. არქივი. სტენოგრამა, ტ. 1, გვ. 277.

³⁴ ალ. ლლონტი, გურული ლექსიკა, 1936, გვ. 8.

ბოლოდან. მრავალმარცვლიან სიტყვას შეუძლია ჰქონდეს ერთ-ერთი ამ ორი მახვილიდან, ან მეორეზე (paenultima) ან მესამე მარცვალზე (antepaenultima) ბოლოდან... ოთხ- ან ხუთმარცვლიან სიტყვებს შეუძლიათ ჰქონდეთ ორი მახვილი, მაგ. მარგალიტი, მამუცნებელი, და სხვ.³⁵ მარის ეს დებულება გაკრიტიკებული იქნა მრავალი ქართველი მეცლევარის მიერ. თუ მარს მხედველობაში ჰქონდა თანამედროვე სალიტერატურო ენა, მაშინ ეს კრიტიკა მართებულია, მაგრამ ნაშრომის სათაური და საილუსტრაციოდ მოტანილი სიტყვების დაწერილობა: ფერკი, აღმაშენებელი, — ამის საწინააღმდეგოდ მეტყველებს. აგრეთვე არ არის გამორიცხული, რომ მარი, რომელიც შესანიშნავი მცოდნე იყო ქართველური ენებისა, დიალექტებსაც უწევდა ანგარიშს.

1942 წელს გამოქვეყნდა აკად. არნ. ჩიქობავას ნაშრომი „მახვილისათვის ძველ ქართულში“. ეს ნაშრომი განსაკუთრებით საინტერესოა ჩვენი საკითხისათვის, რადგან ძველქართულში მახვილის ბუნება და ადგილი გარკვეულია ქართული დიალექტების მეშვეობით, იმ დიალექტებისა, რომლებიც დღეს ხალხურ პოეზიაში და მეტყველებაში იხმარება. აკად. არნ. ჩიქობავა ძველქართულ სიტყვას — სუამს — ადარებს ახალს — სეამს და მეგრულ შუმას. ავტორის მტკიცებით, ახალში ხმოვან უ-ს დაკარგვა გამოწვეულია იმით, რომ ძველქართულ სიტყვაში — სუამს — მახვილი მოდიოდა არა უ-ზე, არამედ ა-ზე. ამან კი გამოიწვია უ-ს ქცევა უმარცვლო ხმოვნად და ბოლოს მისი ამოვარდნა, ხოლო მეგრულში ანალოგიური სიტყვა შუმა მახვილს იღებს ბოლოდან მეორე მარცვალზე და შემორჩა³⁶. აკად. არნ. ჩიქობავა ანალოგიურ მდგომარეობას აღნიშნავს თქუმა, თქმა — მიმართ. „...ისტორიული აზრი ამ მოვლენისა იმაში უნდა მდგომარეობდეს, რომ სათანადო სუფიქსს მახვილი ხვდებოდა; სმრსა, ღმრსა, გულმრსა-ს მსგავსად უნდა ყოფილიყო მკველრსა, მეგობრრსა, მასწავლებლ-რსა, ...მკვეალ —, მეგობარ —, მასწავლებელ —, ისევე იკუმშებოდა ამგვარი მახვილის ზეგავლენით, როგორც, ვთქვათ, რუს. отец — ათ ე ს. отца. ზოგ ქართულ კილოში ამჟამად გვაქვს ხმის აწევა მეორე მარცვალზე ბოლოდან, ეს პრინციპულად მეტად საინტერესოა, პრინციპულად, რადგანაც

³⁵ Н. М а р р, Грамм. древнемит. груз. языка, 1925, გვ. 13.

³⁶ არნ. ჩ ი ქ ბ ა ვ ა, მახვილის საკითხისათვის ძველქართულში, საქ. მეცნ. აკადემიის მოამბე, ტ. III, № 2.

აქ მახვილი მუსიკალური ჩანს³⁷. ამ თვალსაზრისით ყურადღებას იქცევს გურულ ლექსებში შემორჩენილი სიტყვები, რომლებსაც აშკარად ამჩნევია ძველი ფონეტიკური სისტემის კვალი, ასეთებია:

„ჩვენს ბატონს მოსელა უთქუამს (შდრ. ძვ. ქართ. თქუმა, ახ. თქმა)
ჩვენზე სიკტილის ფერია“³⁸.

უ—აქ მარცვალს ქმნის და მახვილსაც იღებს. ასევეა:

„ვისი ღორის წამართუეს“,
ან: „ტურამ თქუა, მე საწყალმა
კაი ღროი გავატარე“.
ან: „კორიზამ თქუა, უზეწროთ
არ შემძღლა ცხოვრება“³⁹...

ხალხურ პოეზიაში განსხვავებული მახვილის არსებობას ლექსის მკვლევარებიდან პირველად ს. გორგაძემ მიაქცია ყურადღება. „ქართული ენის ზოგიერთ დიალექტში სამმარცვლიანი სიტყვები მახვილს ბოლოდან მეორე მარცვალზე ატარებენ: ამრდი, გორასა... და სხვ“⁴⁰. იმავე მკვლევარს სწორად აქვს აღნიშნული, რომ ხალხურ ლექსში, ხშირად, ოთხმარცვლიანი და ხუთმარცვლიანი სიტყვები იღებენ ორ მახვილს: პირველ მარცვალზე და ბოლოდან მეორეზე.

ჩვენ შევეცადეთ გაგველო ზოგიერთი აქცენტოლოგიური პარალელი ძველქართულსა და თანამედროვე დიალექტებს შორის. ხალხური ლექსი ამ მხრივ ბევრ საერთოს ამჟღავნებს ძველქართულ ფონეტიკურ სისტემასთან.



ტაეპში მახვილების განაწილება ხალხურ ლექსთწყობას რიტმულ მრავალფეროვნებასაც ანიჭებს. ხალხური პოეზია მდიდარია რიტმულად მრავალგვარი საზომებით, მაგრამ ყველაზე გავრცელებულად მაინც შაირი შეიძლება ჩაითვალოს. დიალექტების აქცენტურ თავისებურებებთან შეგუებაში შაირი მართლაც უნივერსალურ ხასიათს იჩენს. შაირი 16-მარცვლიანი საზომია და განასხვავებენ მის ორ სახეს: ე. წ. დაბალსა და მაღალ შაირს. ერთიმეო-

³⁷ არნ. ჩ ი ქ ბ ა ვ ა, მახვილის საკითხისათვის ძველ ქართულში, საქ. მეცნ. აკადემიის მოამბე, ტ. III, № 2.

³⁸ აღ. ღ ღ ო ნ ტ ი, გურული ფოლკლორი, გვ. 79.

³⁹ იქვე.

⁴⁰ ს. გ ო რ გ ა ძ ე, ქართული ლექსი, 1930, გვ. 4—5.

რისგან ისინი ტაეპში მახვილთა თავისებური დაჯგუფებით განსხვავდებიან, მაგრამ მაღალი და დაბალი შაირის საკითხი მხოლოდ ამით არ ამოიწურება. აქ წინასწარ შემდეგს აღვნიშნავთ: დაბალ შაირში მახვილების თანმიმდევრობა ქმნის შედარებით მძიმე რიტმს, ხოლო მაღალში, პირიქით. ხშირად, ადგილი მახვილთა შორის მცირე (ქორეების დაჯგუფება ხდება). ეს კი რიტმს მეტ სიმკვირცხლეს ანიჭებს. პ. ბერაძემ ამ მხრივ საინტერესო დაკვირვება აწარმოვა „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსზე: „დაბალი შაირი თავისი რიტმით შედარებით მშვიდია და გამოიყენება შესაბამისი ვითარების ასასახავად, ხოლო მაღალი შაირის ლექსი „ქორეების განმეორების გამო, უფრო ცხოველური და დინამურია, ვიდრე დაბალი შაირი“⁴¹.

ხალხური პოეზიის ნიმუშებზე მუშაობის დროს ჩვენი ყურადღება მიიქცია იმ გარემოებამ, რომ საქართველოს მთიან ნაწილში. კერძოდ, ხევსურეთში, ფშავში, მთიულეთში, თუშეთში, ხალხური ლექსები, ძირითადად, დაბალ შაირზეა აგებული, ხოლო დასავლეთ საქართველოში, კერძოდ, გურიაში მაღალი შაირი დომინანტობს. ასე, მაგ.: დ. ზიზანიშვილის ფშაური ლექსების კრებული⁴² 200-მდე ნიმუშს შეიცავს, აქედან მხოლოდ თორმეტი ლექსია მაღალი შაირისა, — დანარჩენი დაბალ შაირს წარმოადგენს. პროფ. მიხ. ჩიქოვანის რედ. გამოცემული ხალხური სიტყვიერების III ტომში, სადაც ფშაური და თუშური ლექსებია მოცემული, 1353 ლექსიდან მხოლოდ 23 ნიმუშია მაღალი შაირისა. აკად აკ. შანიძის ხევსურულ პოეზიაშიც ასეთივე შეფარდებაა დაბალსა და მაღალ შაირს შორის. და არა მარტო ხალხური ლექსების კრებულები ადასტურებენ მთის პოეზიაში დაბალი შაირის დომინანტობას, არამედ ამასვე მოწმობს ვაჟას პოეზიაც. ვაჟასთან მხოლოდ ორი ლექსი ვნახეთ მაღალი შაირით გამართული („სამეფოს სიმღერა“ და „სადღეისო სიმღერა“).

გურული ხალხური პოეზია მთლიანად საპირისპირო ხასიათისაა. უმიკაშვილის კრებულში მოთავსებული გურული ლექსები ყველა მაღალი შაირის ზომისაა; ალ. ლლონტის „გურულ ფოლკლორში“ დაბალი შაირის ლექსები უმნიშვნელო რაოდენობისაა, ამასვე ადასტურებს საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ლიტერატურის

⁴¹ რუსთაველის კრებული, თბ., 1938, პ. ბ ე რ ა ძ ე, რუსთაველის ლექსის რიტმი, გვ. 228.

⁴² „ივერიის“ გამოცემა, 1887.

ინსტიტუტის ფოლკლორულ არქივსა და ჯანაშიას სახ. სახელმწიფო მუზეუმში დაცული გურული პოეზიის ჩანაწერები.

ეს მდგომარეობა შემთხვევითი არ უნდა იყოს, იგი თვით ამ კუთხეთა კულტურულ-ისტორიული ყოფის თავისებურებებით უნდა აიხსნას.

ქართული ხალხური სიმღერების ზედმიწევნით მცოდნე ზაქარია ფალაშვილი 1909 წელს გამოცემულ „რვა ქართულ ხალხურ სიმღერის“ წინასიტყვაობაში ამბობდა: „...ყველა ქართველ თემთა სიმღერა-გალობა, როგორც პანგის, ისე „რიტმის“ (რიტმის. — ჯ. ბ.) და სიმკვირცხლის მხრით საკმაოდ განირჩევიან ერთმანეთში“⁴³. უფრო გვიან პროფ. დ. არაყიშვილმა, რომელმაც მრავალი ნაშრომი გამოაქვეყნა სვანური და კახური, იმერული და გურული სიმღერების შესახებ, ხაზგასმით აღნიშნა, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერები განსხვავდებიან დასავლეთ საქართველოს სიმღერებისგან მეტი სიღინჯით, ხოლო დასავლეთ კუთხების, კერძოდ, „გურული სიმღერა თავის სიმკვირცხლის, სიმხნევისა და სიმძაფრის მეოხებით რამდენიმედ განცალკევებით დგას სხვა ქართველურ შტოთა სიმღერებისაგან“⁴⁴. თუ გავითვალისწინებთ ხალხური სიმღერებისა და ხალხური ლექსების მჭიდრო ურთიერთდამოკიდებულებას, მაშინ შესაძლებელი იქნება ამ აზრის გავრცელება დასახელებულ კუთხეთა ზეპირ პოეზიაზეც.

მთის პოეზია, რომელშიაც საგმირო-საისტორიო ხასიათის ლექსებია გაბატონებული, დაბალი შაირის მშვიდად, ზომიერად მიმდინარე რიტმით იძლევა თავისი გმირული ისტორიის მხატვრულ ასახვას. ნ. ხიზანიშვილი ეთნოგრაფიულ წერილებში ამბობს: „ხევსურს თითქმის მართო სავაეკაცო პოეზია აქვს და ეგრეთწოდებული ლექსი, სააშიკო და საღაღობო შაირობა, მეტადრე ძველებური, ცოტა მოეპოვება“⁴⁵. ყურადღების ღირსია ისიც, რომ ის მცირე რაოდენობა მაღალი შაირის ლექსებისა, რომლებიც ხევსურულ პოეზიაში (აგრეთვე მთის სხვა კუთხეებში) გვხვდება, თითქმის მთლიანად სატრფიალო-იუმორისტული ხასიათისაა.

გურული ხალხური პოეზია, მსგავსად მისივე სიმღერებისა, მკვირცხლი, ტემპიანი რიტმით არის გადმოცემული. ასეთ რიტმს ნამდვილად შეეფერება მაღალი შაირი, და ალბათ, შემთხვევითი

⁴³ ზ. ფ ა ლ ა შ ვ ი ლ ი, დას. ნაშრ., გვ. 3.

⁴⁴ დ. ა რ ა ყ ი შ ვ ი ლ ი, დას. საქართ. ხალხ. სიმღერების კილოს წყობა,

გვ. 23.

⁴⁵ ნ. ხ ი ზ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი, ეთნოგრაფიული ნაშ., 1940, გვ. 119.

არაა, რომ სწორედ გურულ ლექსებში გაბატონდა ეს საზომი. გარდა ამისა გურული ლექსებისათვის დამახასიათებელია საზომების ერთიმეორეში შერევა.

მაგ. ლექსი იწყება დაბ. შაირით: მამულაშვილი კიკია
არ ვიყავ ცუდი ბიჭია,
არ მსურდა ძმების ლალატი,
არც ვინმე გამოყიდა—

გადაღის მაღალზე მე გულმართლად ვმსახურებდი,
ყველას თავზე ვეველებოდი,
ჩემი აფხანაკებისთვის
ტყვიის წინდამ დაედგებოდი⁴⁶ და სხვ.

მაღალი და დაბალი შაირის ურთიერთშენაცვლება ხშირია სტროფის ფარგლებშიც:

ღმერთს მოვეკალი იმდღემდი, დაბალი
სანამდი დაგინახავდი,
გულჩი ფიქრად არ მქონია, მაღალი
შენ თუ მაგას ჩემთან იქდი⁴⁷.

ამგვარ აქცენტურ (რიტმულ) მოვლენას მთის პოეზიაში ადგილი არა აქვს. თუმ-ფშავ-ხევისურეთის პოეზიის ერთ-ერთ თავისებურებას სტროფის რიტმული მთლიანობაც შეადგენს.

სტროფის შიგნით აქცენტების არათანაბარი განაწილების შემთხვევები გვხვდება აგრეთვე ქართლ-კახეთსა და იმერეთში. „დისონანსს“ აქ უმთავრესად მესამე ტაქტი ქმნის:

ბიჭები მკიან ყანასა,
ნარიანსა და ჩალასა,
ს ი ც ხ ე ს შ ე უ წ ზ ე ბ ი ა,
ველარ ატანენ ძალასა⁴⁸.

ნეტავი მომკლა მინდვრათა,
შამბი მეყოფა სუდარათ,
ყ ვ ა ვ - ყ ო რ ა ნ ი დ ა მ ი ტ ი რ ე ბ ს,
კაკაკი დედისებურათ⁴⁹. და სხვ.

⁴⁶ აღ. ღ ლ ო ნ ტ ი, გურ. ფოლკლორი, გვ. 87; ასევეა გვ. 105, 107, 124 და სხვ.

⁴⁷ იქვე, გვ. 45.

⁴⁸ ხალხ. სიტყვ., თაყაიშვილის რედ., წიგნი I, გვ. 121.

⁴⁹ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხ. სიტყვ., გვ. 394.

ამგვარი მოვლენა არაა შემთხვევითი, იგი ხალხური ლექსის სასიმღერო ხასიათიდან უნდა მომდინარეობდეს. ლიტერატურაში მსგავსი შემთხვევები პოეტური ჩავარდნების სახით გვხვდება⁵⁰.

მოკლე სასიმღერო ლექსებში რომ ხშირად მესამე ტაეპი აქცენტურად განსხვავებულია დანარჩენებისაგან, ამას შაირის გარდა სხვა ზომის ლექსებიც გვიჩვენებს:

საყვარელო ნინო, (6)
მასვი ცივი ღვინო, (6)
დახე ჩემს ვაჟკაცობას, (7)
როგორ მევილხინო (6)

ან:

სახლი დავდგი ხისა, (6)
არა ნაფოტისა, (6)
შედიან და გამოდიან (8)
ანგელოსნი ღვთისა⁵¹. (6)

აქცენტურად აქ იგივე მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე, რაც შაირის სტროფებში ვნახეთ, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ ერთ შემთხვევაში სტროფის შიგნით ხდება აქცენტურად (რიტმულად) განსხვავებული საზომების შენაცვლება, ხოლო მეორე შემთხვევაში სილაბურად განსხვავებული ტაეპებისა. ორივე მოვლენა ფართოდაა გავრცელებული მცირეფორმიან ლექსებში და ხალხურისათვის დამახასიათებელ კოლორიტს ქმნის. უნდა აღინიშნოს, რომ საერთოდ ხალხური ლექსი მშვენივრად იტანს არათანაბარმარცვლიან ტაეპებს სტროფში. მაგ., ხალხურში ხშირია 8—7-მარცვლიანი, 7—6-მარცვლიანი, 5—4 მარცვლიანი და სხვ. ფორმის ლექსები:

წავალ, წავალ, არ დავდგები, (8)
ჩაეჭდები ქალებშია, (7)
რომელიც მომეწონება, (8)
ვაკოცებ თვალებშია...⁵² (7)

ამეამად შესაძლებლობა არა გვაქვს ვრცლად განვიხილოთ ხალხური ლექსის აქცენტოლოგიასთან და, მაშასადამე, რიტმიკასთან დაკავშირებული სხვა მოვლენები, თუმცა ისინი არ არიან მეორეხარისხოვანი რიგისა. ასეთია, მაგალითად: აქცენტი ხალხურ ლექსებში ძალზედ გავრცელებულ ენკლიტიკებსა და პროკლიტიკებში, მრავალმარცვლიანი სიტყვების აქცენტური როლი და სხვ. პროფ.

⁵⁰ ა კ ა კ ი გ ა წ ე რ ე ლ ი ა ს დას. ნაშრ., გვ. 279.

⁵¹ ხალხურისიტყვობა, წიგნი I, ექვთ. თ ა ყ ა ი შ ე ი ლ ი ს რედ. გვ. 28.

⁵² ი ქ ე ე.

აკაკი გაწერლია აღნიშნავს, რომ „ქართულ კლასიკურ ლექსში
შეიდ, რვა-და ცხრამარცვლიანი სიტყვების არცერთი შემთხვევა
არაა ცნობილი“³³ ამისგან განსხვავებით, ხალხური პოეზია მრავალ-
მარცვლიანი სიტყვებით მდიდარია. განსაკუთრებით საინტერესოა
ამ მხრივ მ-მარცვლიანი — მთელი ტაეპის შემცველი — სიტყვები.

ნუ იყინი, ნუ მაყინებ,
გ ა გ ვ ა ჭ ო რ ი ჭ ო რ ე ბ ე ნ ო.
სიყვარულსა შეგვიტყობენ
დ ა გ ვ ა შ ო რ ი შ ო რ ე ბ ე ნ ო³⁴.

ან:

ცასა მოუშენდიაო,
გ ა დ უ კ ა ნ კ რ ა ჩ ე ბ ი ა ვ ო,
მელას კუდი გადუგდია
გ ა დ უ ჭ ი ნ ჭ ი ლ ე ბ ი ა ვ ო³⁵.

ხალხური ლექსის აქცენტური თავისებურებების გარკვევას
დიდი მნიშვნელობა აქვს საერთოდ ქართული ლექსის ბუნებისა და
ისტორიის შესწავლისათვის.

³³ აკაკი გაწერელია, დას. ნაშრ., გვ. 123.

³⁴ პ. უშაკაშვილი, დას. წიგნი, გვ. 216.

³⁵ ხალხ. სიტყვიერება, I, ექვთ. თაყაიშვილის რედ., გვ. 398.

ანდაზების რიტმული წყობა

ქართული ანდაზების რიტმული წყობა, ზოგადი ნიშნების მიხედვით, ბევრ საერთოს ამჟღავნებს სხვა ხალხთა ფოლკლორის ანალოგიურ ჟანრთან. ამასთან ერთად, სავსებით ბუნებრივია, რომ იგი თავისებურებებითაც ხასიათდება. ეს თავისებურებანი, პირველ რიგში, განპირობებულია ქართული ხალხური ენისა და პოეტური აზროვნების ბუნებით.

ანდაზა — ქართული პოეტური ფოლკლორის ერთ-ერთი უძველესი ჟანრია. იგი სრულყოფილად არის ჩამოყალიბებული როგორც ფორმის, ასევე იდეურ-მხატვრული, შინაარსობრივი თვალსაზრისით. ანდაზის წყობაში აშკარად მოჩანს, ერთის მხრივ, მსგავსება, ან ორგანული კავშირი საზოგადოდ ქართულ ხალხურ ლექსთწყობასთან, მეორეს მხრივ, ქართული ხალხური პოეტური აზროვნების ნიშანდობლივი თვისებები. ამ თვალსაზრისით ჯერ ჩვენი ანდაზები არ არის შეპირისპირებული სხვა ფოლკლორულ ჟანრებთან. ეს საკითხი კი მეტად საინტერესო ჩანს. სამწუხაროდ, ამჟამად არც ჩვენ გვაქვს ამ პრობლემის გაშუქების საშუალება. მაგრამ აქ არ შეიძლება არ მოვიგონოთ ის უაღრესად თვალსაჩინო ძიებანი, რაც ჯერ რ. იაკობსონმა, ხოლო შემდეგ კალვერტ ვატკინსმა ჩაატარეს „ანდაზური ლექსის“, ე. წ. პარომიკული ლექსის, შედარებითი შესწავლისას, როცა დაადგინეს უძველესი ინდოევროპული ლექსთწყობის მთელი რიგი ადრეული ფორმები.

იაკობსონის დასკვნით, წერს აკად. გიორგი წერეთელი, „პარომიკული „ანდაზური ლექსი“ ბერძნული მეტრის უძველეს სახეობას წარმოადგენდა, როგორც მეტრიკული ფორმის, ისე პოეტური ფუნქციის თვალსაზრისით. ეს იყო ყველაზე ახლოს საერთო ინდოევროპულ პროტოტიპთან, რომელსაც იგი გნომიკურ-ეპიკურ ათმარცვლედს უწოდებს. ინდოევროპულის ეს ლექსი წარმოადგენს „გრძელ სტრიქონს“ და გამოყენებულია უფრო ფორმალური სტი-

ლისათვის. ის უპირისპირდებოდა „მოკლე სტრიქონს“, რომელსაც იგივე სტრუქტურა, მაგრამ მარცვალთა ნაკლები რაოდენობა (რვა) ახასიათებდა. ამასთან იგი ნაკლებ ფორმალური სტილისათვის იყო განკუთვნილი, ეს ბინარული ორგანიზაცია ლექსისა, გრძელი და მოკლე სტრიქონების ოპოზიცია, დამახასიათებელია ყველა მეტრიკული სისტემისათვის, რომელიც კი ინდოევროპულიდან მომდინარეობს“¹.

„ბინარული ორგანიზაცია“ დამახასიათებელია როგორც ქართული ანდაზებისა და გამოცანებისთვის, ისე საერთოდ, ქართული ლექსთწყობისათვის. ვფიქრობთ, ეს არ იძლევა იმის საფუძველს, რომ ქართული ლექსთწყობა ინდოევროპულიდან მომდინარეობდეს. გრძელი და მოკლე სტრიქონების ოპოზიცია ახასიათებს საზოგადოდ ყველა ლექსთწყობას და გიორგი წერეთლის ზემოთ წამოყენებული კატეგორიული მოსაზრება უთუოდ მოითხოვს კრიტიკულ დამოკიდებულებას.

სამეცნიერო ლიტერატურაში, ანდაზა, როგორც ჟანრი, უფრო გვიანდელ მოვლენადაა მიჩნეული. ქართული ლექსიც, ალბათ, უფრო ადრინდელია, ვიდრე ქართული ანდაზა, მაგრამ ის სალექსო ფორმები, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწია, შესაძლოა, ქრონოლოგიურად არც ისე იყოს დაშორებული, როგორც ეს ერთი თვალის გადავლებით გვეჩვენება. ყოველ შემთხვევაში, ამგვარ კითხვაზე პასუხის გაცემა იქამდე მაინც ნაადრევია, სანამ ამ მხრივ სპეციალური შედარებითი კვლევა-ძიება არ ჩატარებულა.

პირველი, რაც თვალში გვეცემა ანდაზაზე დაკვირვებისას, ესაა მისი უაღრესად რაფინირებული ფორმა. მიუხედავად იმისა, პროზაული, ანუ, ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი სასაუბრო ფრაზებისგანაა შედგენილი, თუ ლექსთწყობის საფუძვლებზეა დაყრდნობილი — ანდაზა ყოველთვის მტკიცე ჩარჩოთია შეკრული. ეს ჩარჩო ზოგჯერ ხილულია, ხოლო ზოგჯერ უხილავი. ხილულია, თუ ანდაზაში სალექსო რიტმი, მეტრი ან რითმებია გამოყენებული, უხილავია, თუ ანდაზა აზრობრივ, ან სახეობრივ რიტმს შეიცავს. ამისდა მიხედვით, შეიძლება ქართული ანდაზების შემდეგ ორ ძირითად ჯგუფად დაყოფა:

1. ანდაზები, რომლებიც ლექსთწყობას ეფუძნება და
2. პროზაული ფორმის ანდაზები.

¹ მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში, გიორგი წერეთლის რედაქციითა და გამოკვლევით, თბ., „მეცნიერება“, 1973, გვ. 52.

როგორც ქვემოთ ვნახავთ, ეს კლასიფიკაცია მეტად ზოგადია, მაგრამ ეს არის ორი ძირითადი სახე, რომელიც ფორმალური თვალსაზრისით, ზუსტად გამოხატავს ანდაზის ზოგად სტრუქტურას.

ამჟამად საჭიროდ არ მიგვაჩნია ანდაზების ამ ორ ფორმათა სტატისტიკური შეფარდების განსაზღვრა. ჯერ ერთი, იმიტომ რომ ჩვენ ჯერჯერობით სრული წარმოდგენა არა გვაქვს ჩვენს ზალხში არსებული ანდაზების რეალურ მარაგზე, მეორეც, იმიტომ რომ ამას მხოლოდ ფორმალური მნიშვნელობა ექნება და არა არსებითი. ფაქტი ისაა, რომ ანდაზის ორივე ეს სახე ფართოდ არის გავრცელებული და ორივე თანაბარი უფლებით სარგებლობს. განვიხილოთ ცალ-ცალკე ორივე მათგანი.

ანდაზები, რომლებშიც ლექსთწყობის ცალკეული ელემენტებია გამოვლენილი, რიტმული მრავალფეროვნებით ხასიათდებიან. დავიწყით ანდაზებიდან, რომლებიც სალექსო სტრიქონს, ტაქსს, წარმოადგენენ. ნიმუშები:

- „მაჩემა ხერელი გააქეთა, ტურამ დაატოვებინა“ (8+8);
- „მართას კოცნა დაუპირეს — თეკლემ ტაში დაქარაო“ (8+7)
- „მამავე, გიყვარდა გუთანი. დაწექ და დაიძინეო“ (8+8);
- „მაინც არა ხარ, წისქვილო, იორიც ჩამოგდოოდეს“ (8+8);
- „მკადი ეკამე, იმან მომკლა, არ ეკამე და შიშობო“ (8+8);
- „სხვისთვის უღელი ნურა გშურს, შენ რომ ყვეარი გყავდესო“;
- „სანამ ნზე ამოვიდოდა, ცვარმა თვალი ამომწეაო“, (8+8);
- „ძალად მოტრიალს რა ეუთხრა და ძალად ნასვამ-ნაკამსაო“ (2+8);
- „მოჩქარეს მოუგვიანდესო“ (8+ ნახევარხმოვანი);
- „მოსავალს მოცდა უნდაო“ (8);
- „სხვა სხვის ომში ბრძენიო; (8) და მრ. სხვ.²

როგორც ვხედავთ, მოტანილი ანდაზები თითო-თითო სალექსო სტრიქონს წარმოადგენს და ზუსტად შეესატყვისება ქართულ ზალხურ პოეზიაში გავრცელებულ სალექსო საზომებს. განსხვავება ისაა, რომ ლექსში ერთი სტრიქონი, რიტმულ-ინტონაციური და აზრობრივი თვალსაზრისითაც, დაუქმაცოფილებლობის გრძნობას იწვევს (თუ აფორისტული ან ანდაზური ფორმით არაა გადმოცემული), ხოლო ანდაზაში პირიქით: სწორედ ერთ სტრიქონში უნდა იყოს გაცხადებული სათქმელი და ამიტომ რიტმიც ორგანიზებულია. როგორც მოსალოდნელი იყო, ანდაზის მეტრული წყობა ზალხური ლექსის ძირითადი მეტრული წყობის ანალოგიურია. აქაც

² ანდაზები ამოკრებილი გვაქვს წიგნიდან: „ზალხური სიბრძნე“, ტ. V, თბ., 1965.

რვა, ან თექვსმეტმარცვლიანი ტაეპი დომინანტობს. თუმცა იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება 9 და 10 მარცვლიანი, ზოგჯერ 11 მარცვლიანი სტრიქონებიც. გვაქვს სხვადასხვა კომბინაციებიც, როგორიცაა: 8—7, 8—6, 7—7, 8—5 და ა. შ. ასეთი ანდაზები, თავიანთ რიტმულობას, ძირითადად, ავლენენ სწორედ მეტრული სტრუქტურით და მიუხედავად იმისა, რომ არ შეიცავენ ლექსთწყობის სხვა კომპონენტებს (რიტმას, სტროფს, აგრეთვე ალიტერაციას, ასონანსს და ა. შ.), რიტმულად სავსებით მოწესრიგებულნი ჩანან.

უფრო ცხადი რომ იყოს ანდაზისა და ხალხური ლექსის მეტრული წყობის მსგავსება, მოვიტანთ სათანადო ნიმუშებს როგორც ერთი, ისე მეორე ქანრიდან და შევუპირისპირებთ ერთიმეორეს: ანდაზა:

„მაჩვმა ხერელი გააკეთა (2—2—4).

ტურამ დაატოვებინა“ (2—6).

სალექსო სტრიქონი:

„გოგომ ფიჩხა ჩააყარა, (2—2—4),

თონე გაახურებინა“, (2—6).

ანდაზა:

„მართას კოცნა დაუპირეს (2—2—4)

თეკლემ ტაში დაჰკრაო“ (2—2—3).

სალექსო სტრიქონი:

„ბიკო,“ აქეთ მოიხედე, (2—2—4),

საით მიგდის თვალიო“, (2—2—3)

ანდაზა:

„მამაჲ, გიყვარდა გუთანი (2—3—3)

დაწექ და დაიძინეო“ (3—3).

სალექსო სტრიქონი:

„აიშ მთაზეთა ყორნები (2—3—3).

ბუღობენ, არ იშლიანო“, (3—5).

ანდაზა:

„მაინც არა ხარ წისქვილო, (2—3—3),

იორიც ჩაწოგდიოდეს“ (3—5).

სალექსო სტრიქონი:

„ტროოდეს ქალი და რძალი (3—3—2),

ჩვენ ერთიც არ მოგვიდოდეს“ (3—5).

კიდევ უფრო მეტი რიტმული ორგანიზებულობით ხასიათდებიან ანდაზები, რომლებიც გარითმული სალექსო სტრიქონებით

არიან წარმოდგენილნი. ასეთი ნიმუშები მრავლად დაიძებნება ჩვენს ფოლკლორში.

„ააფრინე ალალო, რაც არ არი, არ არიო“;
„ობლის კვერი ცხვო, გვიან გამოცხვო“;
„ქაია თუ ავიაო, ქალო, შენი ქმარიაო“;
„აპატიეს მელასაო, მოუმატა კბენასაო“,
„რაც მოგივა, დავითაო, ყველა შენი თავითაო“;
„აღმართი და დაღმართო, არც ერთია წაღმართო“;
„ეს ძალლი ამ ძალლისაო, ორივე ამ სახლისაო“,
„სითაც გავიქეციო, იქით წავიქეციო“;
„გაიგონე კედელო, გეუბნები რეგვენო“;
„როცა ჩაპკრა ცულმა ქვასა, მაშინ ჩახვდა გულისტქმანა“;
„როცა სიტყვა ზმირდებაო, მაშინ საქმე მცირდებაო“,
„როცა გშივა ზაქარია, ციემქაღიც შაქარია“ და სხვ.

ანალოგიური სალექსო სტრიქონები უხვად შეიძლება დაიძებნოს ქართულ ხალხურ პოეზიაში. მოვიტანთ რამდენიმე ნიმუშს:

„ნოხევის ქალო, თინაო,
„რალას უზიხარ შინაო...“
„მომინათეთ სანთელო,
ქალი მოყავს ნათელო...“ და სხვ.

ზემოთ მოტანილი ანდაზების ნიმუშები მინიატურულ ლექსებს წარმოადგენენ და თითქმის სრულად ამჟღავნებენ ქართული ლექსთწყობის მთელს შესაძლებლობებს. ასეთი ანდაზებიდან თავისი მრავალფეროვნებით განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს რითმა, რომელიც ზოგჯერ მეტად მახვილ პოეტურ მიგნებად წარმოგვიდგება (ნიმუშები იხ. ზემოთ მოტანილ ციტატებში).

გარითმული ანდაზებიდან ინტერესს იწვევს, აგრეთვე, პარალელიზმები:

„უდედო ქალი და — უმარილო ფხალო“;
„ჩიტი ფრთითაო და — ქალი ქმრითაო“ და მრ. სხვა.

პარალელიზმი საერთოდ დამახასიათებელია ანდაზებისთვის და იგი პროზაულ ანდაზებშიც უხვად გვხვდება, რაზედაც შემდეგ გვექნება საუბარი.

ანდაზის რიტმულ წყობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ბგერით განმეორებებს. ძალზედ დამახასიათებელია, მაგალითად, ალიტერაცია:

„არზრუმს არ ვყოფილვარ, აზრით კი ვიციო“;
„მადლი მატლად იქცაო“;
„თხას თხის ფეხი აბიაო“,
„როცა ზორცი გავაო, გავაც ღუმაღ გავაო“;

„გაწყვეტას გაწვედთა სჯობაო“;
 „აზნაური ჰდის არა ჰამს, მოშვიდება ჰირსაც მომკამს“,
 „კაცი კაცითა, ღობე ჰაცივითა“;
 „ნაძვისგან ნაძვი ამოვა, ლენცოფისაგან — ლენცოფა“.

ალიტერაცია დამახასიათებელია ქართული ლექსთწყობისთვის. განსაკუთრებით უხვად გვხვდება იგი ლირიკულ ქანრებში.

„შავს კლდესა შავი ყორანი
 ჩაეა და ჩაეჰანება...“

„გამხიარულდი, ბუხარო,
 გულჩათხრობილი ნუ ხარო...“

„ახმეტელი ქალი ვიყავ,
 ახ ნეტაემეო...“

„ინდი-მინდი, ფერად შინდი,
 ფრთა გაშალე, გადმოფრინდი...“

„ზოგსა კაცსა კაცი ჰქვია,
 ზოგსა კიდეე — კაცუნაო...“

გარდა ალიტერაციისა, ანდაზების რიტმული წყობა ელინდება აგრეთვე ასონანსითაც. ასონანსურობაც ქართული ანდაზების ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა:

„ადრე მდგომი შორს წავაო;
 „ავალიანის სუფრაზე, ასათაინი ცეკვავდაო“;
 „ავთა მამათა ნაქნარი შეილობილს მოეკითხებაო;
 „უვახშმოდ დაწეჲ, უვალოდ ადევო“;
 „უნოსთან მაუბნა, ჯებილოსთან მაქშიაო“.

ბგერითი განმეორებანი ფართოდ არის გავრცელებული მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხთა ანდაზებში. იგი გვხვდება როგორც უძველესი კულტურის მქონე, ისე შედარებით ახალგანვითარებულ ხალხთა ფოლკლორში. ალიტერაცია და ასონანსი დამახასიათებელია, მაგალითად, როგორც ძველინდური, ძველებრაული, ჩინური, ბერძნული, თურქულენოვანი ფოლკლორისათვის, ასევე გერმანული, სლავური და უნგრული ფოლკლორისათვის. რაც შეეხება რითმიან ანდაზებს საყურადღებოა, რომ იმ ხალხთა ფოლკლორში, რომლებშიც რითმა ძალზედ გვიან განვითარდა (მაგალითად — რუსულში და უნგრულში) ასეთი სახის ანდაზები საკმაოდ არქაული ჩანს. ამიტომაცაა, რომ რუსული და, საერთოდ, სლავური ლექსთწყობის მკვლევრები, რითმის ისტორიის შესწავლისას, განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებენ გართიმულ ანდაზებზე.

რაც შეეხება ქართულ რითმიან ანდაზას, იგი საკმაოდ ხანდაზმული და განვითარებული ჩანს. ეს არცაა გასაკვირი, რადგან ქართულ ხალხურ სიტყვიერებაში რითმა განსხვავებით მსოფლიოს მრავალ ხალხთა ფოლკლორისაგან, ადრევე ჩამოყალიბდა და განვითარების ხანგრძლივი ტრადიცია გააჩნია. ეს მაინც ცალკე საკითხია და ამჟამად ჩვენი ყურადღების სფეროში არ შემოდის.

ქართულ ანდაზებში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ანაფორას, რომელიც ანდაზების როგორც ლექსით, ასევე პროზაულ ნიმუშებში თანაბარი ძალით ვლინდება და გარკვეულ კომპოზიციურ როლს ასრულებს. ანაფორა ჩვენს ანდაზებში სრულყოფილადაა წარმოდგენილი. გვხვდება როგორც ფონეტიკური, ასევე ლექსიკური და სინტაქსური ანაფორა. დავასახელებთ რამდენიმე ტიპურ ნიმუშს:

„ეკალზე ეკალი ამოვაო“,
„არც დედავ, არც დედინაცვალო;
„არცა ვიყავ რძალი ვარგი,
არცა შემხვდა ქმარი კარგი“;
„არცა მარტმა მარგო და არც აპრილმაო“,
„არც ნახირო, არც ძახილოო“;
„არცრა შენ იყავ, ხობაო,
არცრა მაყრები მოგყვაო“;

შევუდაროთ სათანადო ნიმუშები ლირიკულ ლექსებიდან:

ან უნდა ძმასა ძმა ყვანდეს,
ან კაი შვილი დედასა,
ან უნდა ბიძას ძმისწული,
ეგვი მოუხნავს ყანასა.

წუთია წუთის ქვეყანა,
წუთის წვობით იწევბა,
ზოგი ლხინსაა, თამაშას,
ზოგი უცეცხლოდ იწევბა.

ვისაც მტრის მტრობა აწინებს,
ქვეყნად ის არაფერია, —
არც მაუხდება აბჯარი,
არც ომში წასასვლელია;
არც ვაჟკაცებში ხსენდება,
არაზად ჩასათვლელია...

არ დაისვენებთ, ოხრებო,
ყანა, სათიბის პირსაო,
არ დაასვენებთ ჩობანსა,
არ დააძინებთ ძილსაო...

როგორც ვხედავთ, ანაფორა ფართოდაა გავრცელებული როგორც ანდაზებში, ისე ლირიკულ ლექსებში.

ასევე ფართოდ არის გავრცელებული ქართულ ანდაზებში საგანთა და მოვლენათა შეპირისპირების ხერხი:

„წასვლა იანი, მოსვლა გვიანიო“;
„წაველა ძვირისა და არა იაფისაო“;
„ცეცხლს ნუ ეხუშრები და წყალს ნუ ერწმუნებო“;
„შეჩვეული კირი სჯობია, შეუჩვეველ კირსაო“;
„შენ წისკვილში წაბრძანდი, მე კორწილში წავეთრევიო“,
„ფეხიანს დავეშუროთ, უფეხო სად წაგვივაო“;
„მთა მთას არ შეხვდება, თორემ კაცი კაცს შეეყრებაო“;
„მდიდარი მკვდარსა ტიროდა, ღარიბი ხარჯსა ჩიოდაო“,
„მგელს მუხლები აკმევს, ბრძენს თავიო“;

„ჩალო შენ გეუბნები, მულო შენ გაიგონეო“;
 „კაცს წყალი ახრჩობს, თევზს უწყლობაო“;
 „კაცი ბჭობდა, ღმერთი იცინოდაო“;
 „კაცი გულთა ხარობს, ხე — ნაყოფითაო“;
 „თუ ცხელა არ დამწვა, ცივი რას დამწევსო“;
 „თუ სამოთხე არ იქნება, ყოვლეთი მზად იქნებაო“.

ასეთ ანდაზებში შეპირისპირება აზრს კუმშავს, ფრაზას ლაპიდარულს ხდის და რიტმული ორგანიზებულობაც უზრუნველყოფილია.

მოვიტანოთ სათანადო ნიმუშები ხალხური ლირიკული ლექსებიდან:

„პატრონის გამლაღებელო,
 გამჭაერებელო მტრისაო“!

ივინის ცუდაის ცოლი:
 „გამაიქცევა წინაო“.

„ტროდა კაი ყმის ცოლი:
 „ალარ მამივა შინაო“,

„...ბნელი გააპოს ნათელმა,
 ბოროტის გული—დანამა“ და სხვ.

შეპირისპირების ხერხი ფართოდაა გავრცელებული სხვა ფოლკლორულ ჟანრებშიც, როგორც პროზაულში, ასევე პოეტურში. ანდაზებისთვისაც ეს ხერხი ისევე ორგანიზებულია, როგორც სხვა ჟანრებისთვის.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ანდაზებში ფართოდ არის გავრცელებული პარალელიზმები. პარალელიზმი ფოლკლორული გამომსახველობითი ხერხებიდან ერთერთი ყველაზე უძველესია. იგი გვხვდება როგორც ძველ, ისე შედარებით ახალ ტექსტებსა და თანამედროვე ხალხურ პოეზიაშიც. ნიმუში:

ყველა ფრინველი ხეზე ზის,
 მწყერი მიწაზე გოგდება,

ქალი რად გინდა უცხო მხრის,
 დასწეულდება, მოკვდება.

ასეთი შეტოლება, ანუ ორი საგნის შეპირისპირება, რაც ქმნის თავისებურ ხერხს — პარალელიზმს, გავრცელებულია ანდაზებშიც:

„ჩალო, შენ გეუბნები, მულო შენ გაიგონეო“.

„ელაპარაკე რეგვენსო, ფეტვი აყარე კედელსო“.

„კაცი კაცითაო, ღობე ქაცვითაო“.

„როინი ნარიონალს, ნიორი ნანიორალს“.

„საქონელს პატრონი სჭირდება, შვილს — მამაო“.

„სიყმაწვილეს სიჩუმე შეჰფერის, სიბერეს — საუბარიო“.

„სხვისი შვილი არ შვილობს, როგორც ნაცარი არ ფქვილობსო“.

პარალელიზმი ანდაზებს რიტმულად აწესრიგებს და აძლევს

შას ისეთ ფორმას, რომელიც დასამახსოვრებლად იოლია და მოსასმენლად სასიამოვნო.

ზემოთ ჩვენ განვიხილეთ ისეთი ქართული ანდაზები, რომლებიც მეტნაკლებად ლექსთწყობას ემყარებიან და ამდენად მათი რიტმიც ასე თუ ისე ხელშესახებია. ახლა უნდა შევჩერდეთ ე. წ. პროზაულ ანდაზებზე, რომელთა რიტმულობა მხოლოდ და მხოლოდ მხატვრულ სახეთა წყობითა და იდეურ-შინაარსობრივი გააზრებით შეიქნობა.

დაუუკვირდეთ ანდაზების შემდეგ ნიმუშებს:

- „უხეირო ფრინველი აფრენის დროს დაჭდებო“;
- „უხნავე-უთესი კაცი ღმერთს ემღუროდაო“;
- „ქოთანს ქეაბის ამხანაგობა არ გამოადგებაო“;
- „ქურდს რა უნდა და — ბნელი ღმეო“;
- „ცოლს თავისი ქმარი ლომი ეგონაო“;
- „ცოტას მხენელი და მთესველი ღმერთს ემღუროდაო“;
- „ძუნწი კაცის ჯამში ლეკმა არ დასველდებაო“ და სხვ.

მსგავსი ნიმუშების მოტანა მრავლად შეიძლება ჩვენი ფოლკლორიდან. მოცემულ შემთხვევაში ჩვენ განგებ შევარჩიეთ ისეთი ანდაზები, რომლებშიც არამც თუ ლექსთწყობის აშკარა ელემენტები — რითმა, საზომი და ა. შ. არ შეიმჩნევა, არამედ ისინი არ შეიცავენ არც პარალელიზმს, არც შეპირისპირებას, არც ალიტერაციასა და ასონანსს და ა. შ. მიუხედავად ამისა, ეს ნიმუშები დასრულებულ რიტმულ ინტონაციურ ერთეულებს წარმოადგენენ, რომლებიც ალიკმებიდან როგორც კომპოზიციურად შეკრული ნაწარმოებები. ცხადია, ამ რიტმულ-ინტონაციურ ორგანიზებულობას ქმნის არა ფორმისმიერი კომპონენტები, არამედ იდეურ-შინაარსობრივი მთლიანობა, აზრის გამოხატვის სიმკვეთრე, სახეთა კომპაქტურობა, ლაბილარული პოეტური ენა.

ასეთი, ე. წ. პროზაული სახის ანდაზები, როგორც ვთქვით, ფართოდ არის გავრცელებული, მაგრამ ამასთან ერთად, ამ ტიპის ანდაზებში ხშირად გვხვდება შეპირისპირებაც, პარალელიზმიც, ასონანსიც, ალიტერაციაც. ასეთი ანდაზები, ცხადია, კიდევ უფრო მეტად ამჟღავნებენ რიტმულ-ინტონაციურ ორგანიზებულობას. ნიმუშები:

- „ღარიბი კაცის ძალი გებრალებოდეს, მდიდრის კი ქალო“;
- „უქკუო კაცის ფეხია ცოდვა, კეკიანის — თავიო“;
- „სიყმაწვილეს სირუმე შეჰფერის, სიბერეს — საუბარიო“;
- „ქკეიანს კითხვა არ დაეღუვა, სულელს — პასუხიო“;
- „ქურდმა ერთი ცოდვა ქმნა, დამკარგავმა — ათასიო“.

საგულისხმოა, რომ რიტმულ-ინტონაციური ორგანიზებულობა ანდაზებში მაშინაც კი არ ირღევეა, როცა ანდაზის ტექსტი სინტაქსურად ორ სრულიად განსხვავებულ ერთეულს — ავტორისეულ ნათქვამსა და პირდაპირ ნათქვამს — შეიცავს:

„დათვა თქვა: სანამ ჩემი ტორი არ გაეკარი, გემო ვერ ჩაეატანო“;

„დათვს უთქვამს: ღმერთო, ჩემს ძმას ნუ შემახვედრებ და თუნდა შეიდი სხვა შემხვედეს“;

„იმერელს ჰკითხეს: ყველაზე მძიმე რა არისო და — ცარიელი მუცელიო“;

„ირემმა ირემს ბალახი უთავაზა: „შენც ბევრი გაქვს, მაგრამ ჩემგან გეამებაო“;

„კამეჩმა თქვა: ქვეყნის დანგრევისა რომ არ მეშინოდეს, ისე გავქანდები, ჩიტიც ვერ დამეწევაო“.

„კურდღელმა თქვა: სანამ გამომახტუნებდნენ, მანამ უფრო მეშინოდაო“;

„კუმ ფეხი გამოყო: მეც ნახირ-ნახირაო“.

ცხადია, ასეთ ანდაზებში რიტმულ ინტონაციური სიმწყობრე ერთნაირი არაა. მაგალითად, ისეთ ნიმუშებში, რომლებიც ერთზე მეტ დამოკიდებულ წინადადებას შეიცავენ, რიტმი შედარებით ხორკლიანია, ხოლო მარტივი წინადადების, თანწყობილი ან ერთი დამოკიდებული წინადადების შემცველი ანდაზები უფრო თავისუფლად, ლალად ისმის და რიტმიც მწყობრია.

მაგ. შევადაროთ ზემოთ მოტანილი ანდაზებიდან:

„კამეჩმა თქვა: ქვეყნის დანგრევისა რომ არ მეშინოდეს,

ისე გავქანდები, ჩიტიც ვერ დამეწევაო“;

„კურდღელმა თქვა: სანამ გამომახტუნებდნენ, მანამ უფრო მეშინოდაო“;

„კუმ ფეხი გამოყო, მეც ნახირ-ნახირაო“.

ქართულ ანდაზებში მკვეთრად გამოიყოფა აგრეთვე ინტონაციურ-სინტაქსური ერთეულები, რომელთა რიტმულ ორგანიზებულებაში დიდ როლს თამაშობს კავშირები, კერძოდ — წყვილ-წყვილი საკავშირებელი სიტყვები (ან-ან, ხან-ხან, სანამ-მანამ, როგორიც — ისეთი, როგორიც — ისე და სხვ.)

ნიმუშები:

„სანამ პავლე მოვიდოდა, მანამ პეტრეს ტყავი გააძრესო“

(ზოგჯერ წილკავშირის მეორე ნაწილი გამოტოვებულია, მაგრამ ეს საერთო სურათს არ ცვლის);

„გინდ მკედარი, გინდ შინ მოუსვლელო“;

„გიუს ნურც გადაიმტერებ, ნურც დაიმეგობრებო“;

„ან საიქიველს უნდა სცე პატივი, ან მოსაიქივლესათ“;

„არც დედავ, არც დედინაცვალო“;

„არც წინა ურემს ვაკრივა, არც უკანასაო“;
„როგორც ქუხს, ისე არა წვიმსო“;
„როგორც დაიგებ, ისე მოისვენებო“;
„როგორც გიწირავს, ისე სწირეო“, და მრ. სხვ.

რიტმული ორგანიზებულობით ეს ანდაზები არ ჩამოუვარდებათ ლექსითი ფორმის ანდაზებს. განსხვავება ისაა, რომ ლექსით ანდაზებში ჩვენ სალექსო რიტმს აღვიქვამთ, ხოლო აქ კი — აზრობრივს, შინაარსობრივს, რასაც კარგად არეგულირებს ზემოთ დასახელებული ინტონაციურ-სინტაქსური ერთეულები.

რა თქმა უნდა, ქართული ანდაზების რიტმულ წყობაზე მსჯელობა კიდევ შეიძლება. შესაძლოა, კიდევ დაიძებნოს თავისებური რიტმულ-ინტონაციური სტრუქტურის მქონე ანდაზები, მაგრამ საერთო სურათი, ვფიქრობთ, ამით არ შეიცვლება. დასკვნა მაინც ერთი იქნება: ქართული ანდაზები აზრობრივად და რიტმულად მტკიცედ შეკრული ნაწარმოებებია, რომლებშიც, ისევე როგორც სხვა პოეტურ ქანრებში, გამოვლენილია მაღალი პოეტური კულტურა და დიდი მხატვრული ალლო. ანდაზების რიტმული წყობა ზეპირსიტყვაობის საუკუნეობრივი ტრადიციის შედეგია და ამიტომ არის იგი ასე მყარი და ურღვევი. აქ მხედველობაში ვიღებთ იმ გარემოებასაც, რომ ყველა ანდაზა, რომელიც ჩვენს კრებულებშია დაბეჭდილი, შესაძლოა რიტმულად არ იყოს ჩამოყალიბებული, მაგრამ ეს ქანრობრივი დეფექტი კი არ არის, არამედ იმის მაუწყებელია, რომ მოცემული ნიმუში არ არის სრულფასოვანი, ჯერ კიდევ სათანადოდ არ არის გამოწრთობილი ზეპირსიტყვაობის ქურაში და არ ამალლებულა ამ ქანრის საერთო დონემდე.

ქართული შელოცვების ლექსთწყობა

ფოლკლორის არქაული ქანრებისაგან შელოცვა გამოირჩევა როგორც მხატვრულ-შინაარსობრივი, ასევე რიტმულ-ინტონაციური თავისებურებებით. შელოცვები აღრიდანვე დაკავშირებული იყო მაგიასთან და ყოველგვარი სახის ცრურწმენებთან. ამიტომ მისი შინაარსი გადატვირთულია მრავალგვარი სიტყვიერი ფორმულებით. გარდა ამისა, შელოცვის ტექსტები შეიცავს თითქმის ყველა დროის რწმენის გადანაშთებს. ყოველივე ეს ქმნის მისი სიტყვიერი სამოსელის სიჭრელესაც და ბუნდოვნებასაც. შემსრულებლები, რომლებიც უმეტეს წილად პროფესიონალი შემლოცველები იყვნენ, ცდილობდნენ დაეცვათ წინანდელი სიტყვიერი ფორმულები, მაგრამ დროთა განმავლობაში ეს ფორმულები, ენის ცვალებადობის გამო, გაუგებარნი ხდებოდნენ როგორც თვით შემსრულებლებისათვის, ასევე, ცხადია, მთელი ხალხისათვის. ნებით თუ უნებლიეთ, ეს ალოგიკური, უკვე შინაარსდაკარგული სიტყვიერი ფრაზები რჩებოდა ტექსტში და ცრუმორწმუნეთა შორის თანდათან იძენდა მაგიური ზემოქმედების უნარს. შემდგომში პროფესიონალი შემლოცველები უკვე განგებაც ცდილობდნენ გაეზუნდოვანებინათ ტექსტი, რომ უფრო მეტი შთაბეჭდილების მომხდენი ყოფილიყო იგი. ფაქტიურად ამან განსაზღვრა შელოცვის ტექსტის შინაარსი. ეს პროცესი, როგორც ჩანს, ტიპიურია ყველა ხალხის ყოფაში. ალბათ, ამიტომაცაა, რომ შელოცვები თითქმის ყველგან ერთნაირია იდეურადაც და შინაარსობრივაც.

შელოცვის ქანრი წინ უსწრებდა მონოთეისტური რელიგიების ჩამოყალიბებას. ამას აშკარად ამჟღავნებს ტექსტზე უბრალო დაკვირვებაც კი. მაგრამ მონოთეისტურმა რელიგიამ მაინც დაამჩნია თავისი ღრმა კვალი შელოცვების შინაარსობრივ მხარეს: ძველი კერპების სახელები ახლით შეიცვალა, ზოგ შემთხვევაში კი გავლენა მოახდინა რიტმულ წყობაზეც.

ქართული ხალხური შელოცვების ტექსტი აშკარად ამჟღავნებს, რომ იგი დიდად უსწრებდა წინ ქრისტიანულ ლოცვებსა და შელოცვებს, მაგრამ, ამასთანავე, ასევე აშკარად ჩანს ანალოგიური ქრისტიანული ენაობის გავლენაც. ამ საკითხს ჩვენ ქვემოთ უფრო დაწვრილებით შევხებით, რამდენადაც მას კავშირი აქვს რიტმულ წყობასთან. ახლა კი ზოგადი მითითებით დავკმაყოფილდებით.

შელოცვა ქართული ფოლკლორის ერთ-ერთი უძველესი ენარია. ეს ენარი თანაბრად საინტერესოა როგორც ეთნოგრაფებისათვის, ასევე ფოლკლორისტებისთვისაც, რადგან იგი უზე მასალას იძლევა, ერთი მხრივ, უძველეს რწმენათა შესასწავლად, ხოლო, მეორე მხრივ, მხატვრულ სახეთა და რიტმულ წყობათა საკვლევად. ჩვენ, ცხადია, ფოლკლორისტული პოზიციებიდან გვაინტერესებს შელოცვის ენარი, თუმცა, რიგ შემთხვევაში, ჩვენი საკითხის გასარკვევად, ვიყენებთ ეთნოგრაფთა დაკვირვებებსაც. ქართველი მკვლევარებიდან შელოცვებზე საყურადღებო მოსაზრებები აქვთ გამოთქმული ალ. ხახანაშვილს¹, კ. კეკელიძეს², მ. ჩიქოვანს³, ვ. ბარდაველიძეს⁴, თ. ოქროშიძეს⁵, ქს. სიხარულიძეს⁶ და სხვებს. შელოცვის ენარი იმდენად გამოკვეთილია, რომ აზრთა სხვადასხვაობა მის განსაზღვრაში უმნიშვნელოა. თითქმის ყველა მკვლევარი შელოცვაში გულისხმობს მტკიცედ ჩამოყალიბებულ სიტყვიერ ფორმულას, რომელსაც, ძველი ცრუმორწმუნეობით, შეეძლო მაგიური ზემოქმედება მოეხდინა ადამიანზე.

თუ შელოცვის შინაარსი, მისი მაგიური ფუნქცია მკვლევართა ყურადღების ცენტრში იდგა, შელოცვების რიტმული წყობა ნაკლებ ინტერესს იწვევდა. შელოცვების რიტმიკა კი მთლიანად განპირობებულია შინაარსით და შესრულების მაგიური წესებით. შელოცვას ისევე ძნელია უწოდო პროზა, როგორც — ლექსი. იგი

¹ ალ. ხ ა ხ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, კარაბაღიში დაცული შელოცვები, „კვალი“, 1896, № 12, გვ. 250.

² К. К е к е ლ ი ძ ე, Литургические грузинские памятники, Тифлис, 1908г.

³ ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, თბ., 1956.

⁴ მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, 111, № 46.

⁵ თ. ო ქ რ ო შ ი ძ ე, შელოცვის უძველესი ქართული ტერმინი, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, 6, XVI, № 2, 1955; მისივე, შელოცვა, ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, 1, 1960.

⁶ ქართული ხალხ. სიტყვ. ქრესტომატა, 1, გვ. 84—86.

შეიცავს პროზის ძლიერ ელემენტებსაც და პოეზიისა და საკუთ-
რივე ლექსის ასევე ძლიერ ელემენტებს, ზოგჯერ — სპეციფიკურ
კომპონენტებსაც კი, როგორცაა, მაგალითად, რიტმი, რითმა, ალი-
ტერაცია, ანაფორა და მეტრული წყობის სხვადასხვა შემადგენელი
ნაწილები. თუმცა ამათგან ზოგი, მაგალითად, რითმა, გვიან შესუ-
ლი ჩანს. შელოცვა არც პროზაა პირადპირი გაგებით და არც ლექ-
სი, იგი სპეციფიკური ქანარია, რომელიც განსაზღვრულია სპეციფი-
კური ფუნქციითა და შესრულების წესით. მოვიგონოთ ქართული
შელოცვის ტიპიური ნიმუში:

„მე გილოცავ თვალისასა,
შინისასა, გარისასა,
თვალშავისა, თვალთეთრისა,
თვალმანჩხისა და თვალბოროტისა.
გასკდა შავი კლდე, გამოვდა შავი კაცო
შავი ცხენით, შავი შეკაზმულობით,
ჩავიდა შავსა ზღვასა,
ჩაჰკრა შავი ფოცხო,
ამაილო შავი გველი,
დადვა ქვისა მკალისასა,
ეგრეც კვდება,
ეგრეც ცვდება შენი გამთვალავი
და შენი ავთვალთ შემხედველი.
თვალთა ნაცარი აყრია,
გულთა ისარი ასვია,
გველი ფხა და გველი მამთვალე
მის ტანს არ მოშორებია.
მის თვალსა და გულსა
ასალა—მასალა, შავი კირი და სანსალა!
დასწყევლოს სამას სამოცდახუთმა წმინდა გიორგიმ
შენი გამთვალავი და შენი ავი თვალთ შემხედველი“.

ამ ტექტს ჩვენ ტიპიური ვუწოდეთ. ეს, შესაძლოა, ასეც იყოს,
თუმცა მას ერთი, ჩვეულებრივი შელოცვებისათვის დამახასიათებ-
ელი ნიშანი მაინც აკლია: იგი არაა გადატვირთული ალოგიკური
ფორმულებით, გაუგებარი სიტყვებითა და ფრაზებით, რომლებ-
საც ასე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ პროფესიონალი შემლოცვე-
ლები. მაგრამ ასეთ ნიმუშებზე საგანგებოდ ვიმსჯელებთ. ახლა ჩვენ
მხოლოდ რიტმული წყობა გვაინტერესებდა. ამ მხრივ კი ეს ტექს-
ტი მართლაც შეიძლება ტიპიურად მივიჩნიოთ. თუ პედანტი ლექსთ-

⁷ პ ე ტ რ ე უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხური სიტყვეთერება, IV, თბილისი, 1964,
გვ. 158.

მცოდნის თვალთ შევხედავთ, აქ ვერ აღმოვაჩენთ გარკვეულ სა-
 ლექსო საზომს: ტაეპებში არაა დაცული მარცვალთა თანაბარზო-
 მიერება, არც მახვილების განაწილება ექვემდებარება გარკვეულ
 კანონზომიერებას. მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ ეს ტექსტი ახალი არაა.
 იგი მრავალ საუკუნეს ითვლის და არ შეგვიძლია ვივარაუდოთ,
 როგორ წარმოთქვამდნენ მას, — სად, რომელ მარცვალზე ასწევ-
 დნენ მახვილს, გრძლად წარმოთქვამდნენ ამა თუ იმ მარცვალს თუ
 მოკლედ და ა. შ. ერთი კი ცხადია: იგი ჩვეულებრივი სამეტყველო
 ტექსტი არაა: რიტმულად შეკრულია და ორგანიზებულია. სხვა შემ-
 თხვევაში, ცხადია, ვერც მოაღწევდა ამ სახით ჩვენამდე. სწორედ
 რიტმულობა და ორგანიზებულობა იყო ის აუცილებელი პირობა,
 რაც უზრუნველყოფდა ასეთი ტექსტების დამახსოვრებას და ზე-
 პირი გზით გავრცელებას. ამ ტექსტში არა ჩანს არც სტროფული
 დანაწევრება, არც რითმა, მართალია, გამოიყოფა გარკვეული პე-
 რიოდები, მაგრამ კანონზომიერება მათ არ ახასიათებთ და ამიტომ
 სტროფულობაზე ლაპარაკიც ზედმეტია. რაც შეეხება რითმიანო-
 ბას, თითქოს მეტი საფუძველი გვაქვს ვთქვათ, რომ ზოგიერთი სი-
 ტყვა გარითმულია. მაგალითად: თვალისასა, შინისასა, გარისასა;
 თვალშავისა, თვალთეთრისა, თვალმანჩხისა, თვალბოროტისა; ეგ-
 რეც კვდება, ეგრეც ცვდება; ნაცარი აყრია, ისარი ასვია და ა. შ.
 მაგრამ თითქმის ყველა ამ შემთხვევაში — ალიტერაციულ, წმინდა
 ევეფონიურ მოვლენებთან უფრო გვაქვს საქმე, ვიდრე რითმებთან.
 ეს ცხადია, არ გვაძლევს იმის თქმის უფლებას, რომ საერთოდ
 უარვყოთ შელოცვებში რითმების არსებობა. სწორედ ასეთი ბგე-
 რითი შეთანხმებებისაგან წარმოიშვნენ რითმები და მთელ რიგ შე-
 ლოცვებში გვაქვს კიდევ ნამდვილი გარითმული ტაეპები. მოცემუ-
 ლი ტექსტის რიტმულობას განსაზღვრავს არა რომელიმე ცალკეუ-
 ლი კომპონენტი, არამედ მთელი კომპლექსი; ერთიანობა — შინაარ-
 სისა, იდეური გააზრებისა, შესრულების მანერისა, ბგერათშეთან-
 ხმებისა და, რაც მთავარია, გარკვეულ მარცვალთა, ზოგჯერ სიტყვა-
 თა განმეორებისა. განმეორებას, როგორც ქვემოთაც ვნახავთ, ყვე-
 ლა შელოცვაში და ამ ტექსტშიც მნიშვნელოვანი როლი აკისრია:
 თვალშავისა, თვალ თეთრისა, თვილ მანჩხისა, თვალ ბოროტისა,
 გასკდა შავი კლდე, გამოვიდა შ ა ვ ი კ ა ც ი შ ა ვ ი ცხენით, შ ა ვ ი
 შეკაზმულობით, ჩავიდა შ ა ვ ს ა ზღვასა, ჩაკრა შ ა ვ ი ფოცხო,
 ამოიღო შ ა ვ ი გველი... განმეორება აქ მოცემულია არა მხოლოდ
 მარცვლისა, სიტყვისა ან ბგერისა (მხოლოდ მუსიკალური დანიშ-
 ნულებით) არამედ აზრობრივი და, თუ გნებავთ, სურათოვანიც

(მაგალითად, შავის, როგორც ფერის, განმეორება). ცხადია, თუ ასეთ მთლიანობაში აღვიქვამთ ამ ტექსტს, იგი რიტმულად ორგანიზებულია და რიტმული მეტყველების სფეროში შემოდის. რიტმულობას ისიც აძლიერებს, რომ შელოცვას, როგორც წესი, სამჯერ იტყოდნენ. მაგალითად, მთელ რიგ შელოცვებს ახლავს ჩამწერის შენიშვნები: „თურქულის შელოცვა“: „ძმრითა და მარილით სამჯერ უნდა შეულოცოს“; „თვალის შელოცვა“: „ხელში შავტარიანი დანა უნდა დაიჭიროს და სამჯერ ესე თქვას“: „სამჯერ ამ შელოცვის მერმე, შაქარს დაადებენ მტკივანზე კვანძის ფურცლით“; „შელოცვა თვალნაცემისა“: „სამჯერ იტყვის, შეუბერავს და ნახშირს მოათარებს შუბლზე“; „წითელი ქარის შელოცვა“: „შავტარიანი დანითა და ნახშირით სამჯერ უნდა შეულოცოს“; „შავტარიანი დანა, ნემსი, ხელში უნდა დაიჭიროს და სამჯერ ესე თქვას“ და ა. შ.⁸ მაშასადამე, განმეორება დამახასიათებელია არა მხოლოდ ტექსტის შიგნით, არამედ საერთოდ მთელი ტექსტისათვის. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ განმეორებას გარკვეული მაგიური ფუნქცია ჰქონდა დაკისრებული, რომელმაც განსაზღვრა შელოცვის რიტმული წყობა.

განმეორება, როგორც გარკვეული პოეტური ხერხი, დამახასიათებელია ყველა ძირითადი ფოლკლორული ჟანრისათვის, იქნება ეს ზღაპარი, ხალხური ლირიკული თუ ეპიკური ნაწარმოები, სიმღერა თუ ცეკვა. მაგრამ შელოცვაში განმეორება რელიეფურად გამოიკვეთება და ძირეული, თავდაპირველი ხერხი ჩანს. ზოგჯერ შელოცვის მთელი ტექსტი განმეორებაზეა აგებული.

„სახლმა შეგაშინა თუ სახლის ანგელოზმაო,
დედამ შეგაშინა თუ მამამ შეგაშინაო,
ცეცხლმა შეგაშინა თუ ცეცხლის ანგელოზმაო,
ქერმა შეგაშინა თუ ქერის ანგელოზმაო,
ცამა შეგაშინაო თუ ცის ანგელოზმაო,
მზემ შეგაშინა თუ მზის ანგელოზმაო,
მთვარემ შეგაშინა თუ მთვარის ანგელოზმაო,
კაცმა შეგაშინა თუ დედაკაცმა შეგაშინაო,
დიდმა შეგაშინა თუ პატარამ შეგაშინაო,
კამეჩმა შეგაშინა თუ ხარმა შეგაშინაო,
ლორმა შეგაშინა თუ ცხენმა შეგაშინაო,
ძალმა შეგაშინა თუ კატამ შეგაშინაო,
მფრინველმა შეგაშინა თუ ჰიამ შეგაშინაო,
აზრმა შეგაშინაო თუ ფიქრმა შეგაშინაო“.

⁸ პ. უ მ რ ა შ ე ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 148.

⁹ იქვე, გვ. 163—64.

მაგრამ იშვიათია შელოცვა, რომელიც ერთ რიტმულ წყობას იცავდეს: ეს შელოცვაც მთავრდება განსხვავებული რიტმული წყობის ტაეპებით:

თეთრი ქორი ქანდარასა — ქათმები საბუდარასა.
გულო, ჩაქექ შენს ალაგსა, გულო ნუ შაშინდები,
ღმერთო. დასწერე შენი წყალობის ჭვარი.

დასაწყისი ტაეპიც განსხვავებული წყობისაა:

სახელი ღვთისა მამისა, ძისა, სულისა წმინდისა.

ასეთი რიტმული განსხვავებულობა ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია შელოცვისა და იგი, შეიძლება ითქვას, შელოცვის სპეციფიკას წარმოადგენს. რა იწვევს რიტმულ განსხვავებულობას? პირველ რიგში, შესრულების წესი. შემლოცველი არა მარტო წარმოთქვამს ტექსტს, არამედ ასრულებს სხვადასხვანაირ მოქმედებასაც: იღებს დანას, ნემსს, ნახშირს, უყურებს წყალს, ავადმყოფს; ზოგჯერ ჩურჩულებს, ზოგჯერ ხმას უმაღლებს და ა. შ. ცხადია, შესრულების ერთი პროცესისათვის ასეთი სხვადასხვანაირი მოქმედება ზეგავლენას ახდენს ტექსტის რიტმზე, რიტმიც იცვლება იმისდა მიხედვით, თუ რა მდგომარეობაში წარმოთქვამს სიტყვებს შემლოცველი.

შელოცვების რიტმული სხვადასხვაობა იმითაც შეიძლება იყოს განპირობებული, რომ განსხვავებით ჩვეულებრივი ლექს-სიმღერებისაგან, შელოცვა მხოლოდ ინდივიდუალურ შესრულებას ექვემდებარება. შელოცვას ერთი პიროვნება წარმოთქვამს, ისიც — ყოველგვარი აკომპანემენტის გარეშე. ძირითადი რიტმული განსხვავება შელოცვასა და ხალხურ ლოცვას შორის ამითაც ჩანს ნაკარნახევი. ხალხურ ლოცვას მრავალი ასრულებს და შესრულების ასეთი წესი მეტ ორგანიზებულობას მოითხოვს. ამიტომაც, რომ ხალხური ლოცვები თითქმის არ განსხვავდებიან ჩვეულებრივი სასიმღერო ლექსებისაგან:

ახ, ლაზარე, ლაზარე!
ლაზარ მოდგა კარსა,
ფერიალა მთასა,
მოდგა-მოდგა თაროსა,
დაემსგავსა მთვარესა!
ღმერთო, მოგვე ტალახი,
ალარ გვინდა გორახი!
შენ მოგვიყვან წუძასა,
ჩვენ დაგიკლავთ ციკანსა!

ორლობეში ტალახი,
მინდერის ბოლოს ბალახი.
თეთრი ფური, ფურბერწი
შენთვის მოგვირთმევია,
თეთრი თხა და ციკანი.
თქვენთვის მოგვირთმევია.
ეს ელია, მელია,
რასა მოგიწენია.. და ა. შ.¹⁰

უძველესი ჩანაწერების უქონლობის გამო დღეს, ცხადია, ძნელია, ალბათ, შეუძლებელიც, ზუსტად დაადგინო წარმართული ეპოქის შელოცვების ან ლოცვების, რიტმული წყობა, მაგრამ თუ მათი შესრულების წესებს გავითვალისწინებთ, შეიძლება ითქვას, რომ არსებითი ცვლილება მათ არ განუცდიათ. აქ ერთი გარემოება მაინც ართულებს საკითხს. შელოცვებს ძლიერ ემჩნევათ ქრისტიანული ლოცვების კვალი. თუმცა ამას ლექსიკა უფრო ამჟღავნებს, ვიდრე რიტმიკა, მაგრამ ეს საკითხი მაინც მეტ კრიტიკულ დაკვირვებას მოითხოვს.

ადრინდელ წერილობით ძეგლებში ხშირად გვხვდება შელოცვის ტიპის ნიმუშები და მისი ჟანრობრივი ტერმინებიც. ზოგჯერ მას ქრისტიანული ტერმინით — „ლოცვა“ — აღნიშნავენ, ზოგჯერ კი „შელოცვას“ უწოდებენ. ეს ხალხური ტერმინი, პროფ. მ. ჩიქოვანის დაკვირვებით, დამოწმებულია, ჯერ კიდევ მე-14 საუკუნის ხელნაწერში¹¹. თამარ ოქროშიძემ კი ბიბლიის ქართულ თარგმანში მიაგნო კიდევ ერთ საინტერესო ტერმინს, რომლითაც შელოცვას აღნიშნავდნენ, ესაა „სახვრა“, რაც აღნიშნავს შელოცვის პროცესს და ხაზს უსვამს ამ ჟანრის მაგიურ ბუნებას¹². შელოცვა რომ ფართოდ იყო გავრცელებული ქრისტიანულ ყოფაში, ამას ადასტურებს მთელი შუა საუკუნეების ქართული სასულიერო ძეგლები, რომლებშიც დაცულია მთელი რიგი სამეურნეო და სამკურნალო ხასიათის შელოცვები თუ ლოცვები. მაგალითად: „შელოცვა ყანისა, ვენახისა და ბოსტნისა, თუ ჭია ვნებდეს“; „შელოცვა ბოსტნისა“; „შელოცვა პირველ ნაყოფისა“; „ლოცვა მსხვერპლთა ზედა პირუტყუთასა“; „ლოცვა უკუეთუ თაგვი ავნებდეს ნაშრომთა“; „ლოცვა დანერგვასა ვენახისასა“; „ლოცვა ხელობისა ყურძნისასა“;

¹⁰ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 145.

¹¹ მ. ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი, ქართ. ხალხ. სიტყვ. ისტორია, თბ., 1956, გვ. 289.

¹² თ. ო ქ რ ო შ ი ძ ე, შელოცვის უძველესი ქართული ტერმინი, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVI, № 2, 1955, გვ. 175—176.

„ლოცვა და კურთხევა ბალისა“; „ლოცვა თვალცემულისა“; „ლოცვა მუცლის ტკივილისა“ „ლოცვა თვალებისა“; „ლოცვა მძრომასა მჯდომისა“; „ლოცვა განცოფებულის კბენისა“... და ა. შ.

წერილობით ძეგლებში დაცული შელოცვები, ზოგჯერ, განსხვავდება ზეპირსიტყვიერებაში არსებული შელოცვებისაგან, ზოგჯერ დიდი მსგავსებაც შეიმჩნევა. რიგი ქრისტიანული შელოცვებისა (ლოცვებისა) აშკარად ამჟღავნებს ხალხური შელოცვების გავლენას. გენეტიკურადაც, უფრო სავარაუდებელია, რომ ქრისტიანული შელოცვები თუ ლოცვები დიდად იყვნენ დავალებულნი ხალხურისაგან. მაგრამ ჩვენ ამჯერად გვაინტერესებს არა ის, თუ რა გავლენა მოახდინა ხალხურმა ქრისტიანულ შელოცვებზე, არამედ პირუკუ პროცესი. ასეთი შედარება უფრო მეტად გვიჩვენებს, როგორი შეიძლებოდა ყოფილიყო წარმართული ხანის შელოცვა.

პირველივე, რაც თვალში გვცემათ შელოცვის მოსმენისას, ესაა დასაწყისი, რომელიც იშვიათი გამონაკლისის გარდა ქრისტიანული ლოცვების დასაწყისის პერიფრაზს წარმოადგენს.

სახელო, სახელითა მამისათა და ძისათა

და სულისა წმინდისათა...¹³

სახელი ღვთისა, მამისა ძისა, სულისა წმინდისა¹⁴.

ორჯერ სახელი სამ ღმერთის, ამინ მამისა¹⁵...

შეადარეთ ქრისტიანული ლოცვის დასაწყისი:

დიდება მამას და ძესა და წმინდასა სულსა,

აჲ და მარადის უკუნითი უკუნისამდე, ამინ.

ყოვლად-წმინდაო სამებაო, შეგვიწყალენ ჩვენ:

უფალო, გვიხსენ და გვილხინე ცოდებათა ჩვენთა,

მეუფეო, შეგვინდეთ უსკულოებანი ჩვენნი... და ა. შ.¹⁶

ზოგჯერ, ხალხური შელოცვის ტექსტი იწყება ქრისტეს ხსენებით:

გადმობრძანდა ქრისტე ღმერთი სამოცი მოციქულითა,

ორმოცი მოწაფითა. შამეყარა ღვდა მარამი¹⁷...

ან რომელიმე ქრისტიანული წმინდანის ჩვენებით:

ჰდა ღვდა მარამი სკამსა ოქროისასა¹⁸...

¹³ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. გვ. 144.

¹⁴ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 153.

¹⁵ იქვე, გვ. 159.

¹⁶ ლოცვანი, თბილისი, 1963, გვ. 8.

¹⁷ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 148.

¹⁸ იქვე, გვ. 149.

ხშირად მოიხსენიებიან ხალხურ შელოცვებში ბიბლიის პერსონაჟები, როგორც ძველი, ისე ახალი აღთქმისა, გვხვდება მოციქულების სახელები, გეოგრაფიული პუნქტების დასახელებები, — ხან სწორი ფორმით, ხან გადასხვათერებულ-დამახინჯებული:

სამჯერ სახელო ღვთისაო,
ჩვენ ვიყავით სამნი ძმანი —
მათე, მარკოზ და ივანე¹⁹...

პეტრე, პავლე ჰამად იჯდა წყლისა ორდანისასა²⁰...
მთას გაველ გალილუასა, კვალსა ვეძებ ნადირისასა,
კვალი ვერა ეპოვე ნადირისა, ვპოვე უკეთურისა,
მოწიოდა გველივითა, მოჰყვიროდა ლომივითა,
შემოეყარა მიქელ-გაბრიელ მთავარანგელოზი,
ცხრა ანგელოზითა, ნოეს კვერთხითა,
სოლომონის ბეჭდიტა²¹...
ძმამან ძმა მოკლა, კაენმა — აბელი²²...

ვფიქრობთ, საკმარისია. ქრისტიანული ლოცვებისა და საერთოდ ქრისტიანული კულტურის გავლენა შელოცვის ტექსტებზე აშკარაა. ზოგი სიტყვაც ქრისტიანული ლოცვებიდან ჩანს შეპირილი. მაგალითად, „ღაღადი“ — იგივე ქრისტიანული „ღაღადი“- „ღაღადისი“.

ოვანე მოღაღადებს მეუფისა კარზედა,
მეუფეო, ჩამოაგდე ზიბორკალი რკინისა²³.

შეადარეთ საეკლესიო ლოცვებიდან:

... იღვიძებდე და ლმობიერად უღაღადებდე —
ქრისტე მრავალ მოწყალო²⁴...
...ანგელოსი ღაღადებს, მომადლებულო წმინდაო
ქალწულო...²⁵
.. უფალო, შეისმინე ლოცვა ჩემი, ყურად იღე ღაღადი-
სი ჩემი...²⁶

და სხვა.

¹⁹ 3. უ მ ი კ ა შ ე ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 152.

²⁰ იქვე, გვ. 150.

²¹ იქვე, გვ. 168.

²² იქვე, გვ. 176.

²³ იქვე, გვ. 146.

²⁴ „ლოცვანი“, გვ. 76.

²⁵ იქვე, გვ. 83.

²⁶ იქვე, გვ. 84.

გავლენა აშკარაა, მაგრამ ეს გავლენა არ სცილდება სიტყვიერ ფარგლებს. არც ერთი ქრისტიანული საეკლესიო ლოცვა ფორმით, რიტმული წყობით არ ამჟღავნებს გარკვეულ სიახლოვეს ხალხურ შელოცვებთან. ჩვენ ახლა განზე ვტოვებთ ქრისტიანულ ლიტერატურულ წყაროებში დაცულ შელოცვის ზოგ ნიმუშს, რომლებიც წყობით ჰგვანან ხალხურ შელოცვებს, რადგან ისინი აშკარად არაქრისტიანული შინაარსის მატარებელნი არიან და ამიტომ შეიძლება მივიჩნიოთ საეკლესიო წრეებში შექმნილად. კანონიკური ქრისტიანული ტექსტებიდან მხოლოდ ფსალმუნები თუ ამჟღავნებენ გარკვეულ მსგავსებას ხალხური შელოცვების რიტმულ წყობასთან. აი, ზოგიერთი ნიმუში:

მოიხსენე, უფალო, დავით და ყოველი
სიმშვიდე მისი,
ეთარ იგი ეფუძა უფალსა
და აღუთქვა იაკობისსა:
უკუეთუ შევიდე მე საყოფელსა სახლისა ჩემისასა,
ანუ თუ აღვხედე-სარეცელსა ცხედრისა ჩემისასა,
ანუ თუ ესცე ძილი თუ-ელთა ჩემთა
და პრული წამთა ჩემთა
და განუსუენება ხორცთა ჩემთა²⁷...

ფსალმუნის მოტანილ ტექსტში ყურადღებას იმსახურებს ცალკეულ სიტყვათა და ზოგიერთი სიტყვის დასასრული მარცვლების გამეორებანი, რაც ხალხური შელოცვებისთვისაც დამახასიათებელია.

ასევეა:

უფალო, არა ამაღლდა გული ჩემი,
არცა განსცხრებდეს თუ-ლნი ჩემნი;
არა ვიდოდე მე ღმრდართა თანა,
არც უსაკერველსთა ჩემთა თანა²⁸.

აქ კიდევ უფრო გამოკვეთილად ჩანს ტაეპების ბოლო სიტყვების განმეორებანი.

განმეორება ფსალმუნებში არ შემოიფარგლება ცალკეული სიტყვებით. ხშირად გვხვდება მთელი ფრაზების, ზოგჯერ, ტაეპების კანონზომიერი განმეორებანი, რომლებიც რეფრენის სახით გასდევს მთელ ტექსტს:

²⁷ „ფსალმუნი“, ფსალმუნის ძველი ქართული რედაქციები. გამოსცა მ. ზ. ე. ქალაშანიძე. საქართველოს სსრ მეცნ. აკად. გამომც. თბ., 1860.

²⁸ იქვე, გვ. 366.

აუვარებდით უფალსა, რამეთუ კეთილ,
რამეთუ უკუნისამდე არს წყალობაი მისი,
აუვარებდით ღმერთსა ღმერთისა,
რამეთუ უკუნისამდე არს წყალობაი მისი;
აუვარებდით უფალსა უფალთასა,
რამეთუ უკუნისამდე არს წყალობაი მისი²⁹.

1 ფსალმუნებისა და ხალხური შელოცვების ზოგიერთი რიტმული მოვლენის მსგავსება აშკარაა, მაგრამ აქ რაიმე პირდაპირი გავლენა გამორიცხულია, რადგან ფსალმუნის ტექსტი, შინაარსობრივად, პრინციპულად განსხვავდება შელოცვის ტექსტისაგან. საეკლესიოა, რომ ფუნქციურად და აზრობრივად განსხვავებული ჟანრი არსებით გავლენას ახდენდეს მეორე ჟანრზე რიტმიკის სფეროში. არც ზემოთ მოტანილი საეკლესიო ლოცვების გავლენაა საგულისხმებელი ხალხური შელოცვების რიტმიკაზე, რადგან ეს გავლენები არც ერთ შემთხვევაში არ სცილდება ლექსიკურ ფარგლებს. ამასთან და, შესაძლებელია, ეს უფრო მნიშვნელოვანი საბუთი იყოს, ხალხური შემლოცველები, რომლებსაც აშკარად გმობდა და დევნიდა ქრისტიანული ეკლესია, ბიბლიურ პასაჟებს უფრო ნილბად იყენებდნენ, ვიდრე შთაგონების წყაროდ. ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ ქრისტესა და ქრისტიანული წმინდანების ტექსტში მოხსენიებით ისინი თავს იზღვევდნენ ეკლესიის შემოტევისაგან, გარეგნულად ქრისტიანულ ელფერს აძლევდნენ აშკარად წარმართული რწმენით გამსჭვალულ ტექსტებს. ეს რომ ასეა, ამას კარგად ამჟღავნებს შელოცვების ტექსტზე უბრალო დაკვირვება: ქრისტიანული ლოცვისათვის დამახასიათებელი დასაწყისი, როგორც წესი, რიტმულად ამოვარდნილია შელოცვის წყობიდან და აშკარა დისონანსს ქმნის. ავიღოთ ნებისმიერი ტექსტი:

სახელითა მამისათა და ძისათა და სულისა
წმინდისათა, ამინ.
ანი იყო, ბანი იყო,
წყალთა შუა ნავი იყო,
ნავი ნავზედ,
საყდარი საყდრის თავზედ³⁰...

ან:

სახელო, სახელითა ძისათა,
მამისათა სულისათა წმინდისათა.

²⁹ „ფსალმუნნი“, გვ. 375.

³⁰ პ. უ მ ი კ ა შ ე ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 147.

პირშაჲმა შაჲმა კიამა
დამიკაჲმა ხარით ნახნავი,
კაცისა ნამუშევარი.
რა არის მისი წამალი?²¹

და ასეა ყოველთვის. შელოცვის ტექსტი უფრო ბუნებრივი ჩანს, თუ მას ჩამოვაცილებთ ლოცვის ტიპის დასაწყისს. აქედან, ცხადია, ერთადერთი დასკვნა გამომდინარეობს: ხალხური შელოცვის ტექსტის რიტმული წყობა გაცილებით ადრეა ჩამოყალიბებული, თანაც რაფინირებული სტრუქტურული ფორმით, ვიდრე ქრისტიანული საეკლესიო ლოცვანი და ფსალმუნები.

ეს არ ნიშნავს, რომ შელოცვებმა არავეითარი ცვლილება არ განიცადეს რიტმიკის სფეროში. რაგინდ კონსერვატიულიც არ უნდა იყოს ქანრი, დროთა განმავლობაში იგი მძიმედ, მაგრამ მაინც განიცდის ცვალებადობას. ეს ცვლილებები მრავალი მიზეზითაა განპირობებული. ჩვენი აზრით, ამათგან უმთავრესია: შემსრულებელთა შემეცნებაში გარემო პირობების ზეგავლენით მომხდარი გარდატეხები, სხვა ფოლკლორულ ქანრთა გავლენები, შესრულების წესების გადასხვაფერება — გამარტივება და სხვ. გამორიცხული არაა ტექსტის დავიწყების ფაქტორიც და მისი ახლებურად გადაზრება.

ჩვენთვის დღეს საინტერესოა შელოცვის რიტმული წყობა იმ სახით, რა სახითაც იგი არსებობს როგორც ფოლკლორული ფაქტი. ჩვენ ამჟამად არ ვიძიებთ შელოცვის თავდაპირველ სახეს, ამიტომ ჩვენი ყურადღების სფეროში შემოდის ყველა სახის შელოცვა, რომელიც ხალხში ტრიალებდა. აქ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ შელოცვა ერთი იმ ფოლკლორული ქანრთაგანია, რომელმაც კარგა ხანია შეწყვიტა დუდილი, გარკვეული აზრით, რელიქტად იქცა და განვითარებას უკვე აღარ განიცდის.

ფოლკლორული ქანრებიდან შელოცვა ფორმით ახლოს დგას გამოცანებთან. გამოცანაც, ისევე როგორც შელოცვა, წარმოითქმის, სრულდება ერთის მიერ, აკომპანემენტის გარეშე, დგას პროზისა და ლექსის საზღვარზე და ა. შ. მხოლოდ, შელოცვების რიტმული წყობა უფრო მრავალფეროვანია, ვიდრე გამოცანისა, რის საშუალებასაც იძლევა შელოცვის მოცულობა. შელოცვა, ზოგჯერ, გარკვეულ სიუჟეტსაც კი შეიცავს:

²¹ იქვე, გვ. 144.

ჰაწერელი მოდიოდა ეამსა შუალამისასა,
 წინ შეჴეყარა მიქელ-გაბრიელ მთავარანგელოზი,
 კითხა, — სით მიხვალ, სით გამგზავრებულხარ?
 — სით მივალ, სით გავმგზავლებულვარ?
 შივალ ადამიანის ტანში სისხლის სასმელად,
 ძვალის სატეხად, ტვინის სათხევად,
 რბილის საკმელად...
 — აშა ავარაი, რა ვთქვა თავის ქირი.
 რა არის მისი წაშალი?
 — ტილიფის ცილი, კერცხის ცილი...

გარდა ამისა, შელოცვების რიტმული წყობა განპირობებულია წარმოთქმის თავისებური ფორმით. მართალია, ეს დაბეჭდილ ტექსტში ნაკლებად იგრძნობა, მაგრამ, ვისაც უნახავს შელოცვის შესრულება, დაგვეთანხმება, რომ ეს პროცესი მიმდინარეობს გარკვეული ექსტაზით, მოჩვენებითი თუ ნამდვილი ზეშთაგონებით. წარსულში, ცხადია, ეს მომენტი კიდევ უფრო ძლიერი იქნებოდა. ამ თვალსაზრისით, შელოცვა დიდ საერთოს პოულობს სადიდებლებთან, რის გამო მათი რიტმიც ენათესავება შელოცვების რიტმს:

ღმერთო. დიდება შენდა,
 ძეო ღვთისაო, მამაო უფალო,
 ცა-ქვეყნის დამაარსებელო!
 შენამც იმრავლე—
 მაღლა ცის ნამო,
 დაბლა მწვანილო,
 ხორციელთ სადიდებლად!
 ქრისტეო და ღმერთო,
 დასწერე ჭვარი
 ზღვენსა და ულუფას,
 მატილსა და კოტს ნუ დაადევნებ!
 შენამც იდიდებ, წმინდაო გიორგი,
 წმინდა პირისა სახსენებელო!
 დედაო, ღვთის მშობელო,
 ღვთისა პირის მელვინეო,
 ძალ-ბრძანება თქვენა,
 თორო ხორციელისაგან
 სახელ არ შემოგედებოდათ...³²

აქაც, ისევე როგორც შელოცვებში, იგრძნობა შეხვედრები საეკლესიო ლოცვებთან, მაგრამ როგორც შელოცვებში, აქაც ეს შეხვედრები მხოლოდ ლექსიკური სფეროთია შემოფარგლული. რაც

³² ქართული ხალხური პოეზია, ტ. I, მითოლოგიური ლექსები, „მცნეიერბა“, 1972, გვ. 147.

შეეხება რიტმულ წყობას, იგი აქაც თავისთავადი ჩანს, მხოლოდ, შელოცვების წყობა უფრო მერყევია, ერთი ტექსტის ფარგლებში უფრო ცვალებადია, ვიდრე სადიდებლებისა. სადიდებლის ტექსტი თავიდან ბოლომდე ერთ შინაგან რიტმს ემორჩილება და იშვიათად თუ გადაუხვევს საერთო მდინარებას. თანაც, შელოცვები, განსხვავებით სადიდებლებისაგან, უფრო იოლად ეგუება ლექსის კომპონენტებს, რის შედეგადაც ზოგიერთი მისი ნაწილი შეიძლება აღვიქვათ როგორც ჩვეულებრივი ლექსი.

მაგალითები:

მუნო, იელო, იელო,
სახელი ქანქანჯელო...
მუნო, იელო, იელო,
უსახლკარო და მშოირომ³³...

ეს ჩვეულებრივი, ხალხურ პოეზიაში გავრცელებული გარითმული რეამარცვლიანი შაირის ტიპური ნიმუშია.

ძმამან ძმა მოჰკლა — კენმა აბელი,
სისხლო გეყოფა მაგდენი ნადენი³⁴...

ეს კი — თერთმეტმარცვლიანი, ასევე გარითმული ხალხური საზომია.

შელოცვებში კოლორიტულად გამოიყურება ალოგიკური სიტყვები და ფრაზები, ზოგჯერ კი უბრალო ბგერათა კომპლექსები, რომლებიც გარკვეულ რიტმულ წყობას ქმნიან:

პერე, ბერე, სერე-სერე,
ავთელო, კავთელო,
ქრისტეც, შენ ხარ წამალი ცოფისა³⁵!

გველო, ესტატო, მესტატო,
მისტი ოსტი საქორგულო,
გაჩერდი და ხმას არ გაგეშ³⁶!

ჭიი, ჭიი, კიძანაქი, ისპანახი და ჩანახი,
მოთლილო ჭოხო, მოშეშდი,
მოგველო, მოულალლალდ³⁷...

³³ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 174.

³⁴ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 176.

³⁵ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 180.

³⁶ იქვე, გვ. 181.

³⁷ იქვე, გვ. 181.

ანანია, მანანია,
ჩემი ხელი წამალა³⁸...

არიელი, მარიელი,
ჩიტი ბუდე ცარიელი³⁹

ანი იყო, ბანი იყო,
წყალთა შუა ნავი იყო⁴⁰.

ანი იძრა, ბანი იძრა
მცა იძრა, ქვეყანა იძრა⁴¹.

ანეისა, მანეისა,
შინ და გარეთ ღამეისა⁴²...

შეგილოცავ თვალისასა,
უწინ ჩემი თალისასა,
იღურისასა,
ბიღურისასა⁴³...

ძალზედ გავრცელებულია ასეთი ტიპის ფორმულები:

ეკენო, ბეკენო,
ბეკთა ხატი ასვენო...
ეკენო, ბეკენო,
ეკენ ხატი სვენებია⁴⁴...

და სხვა.

ასეთი ალოგიკური სიტყვები და ფრაზები გამოიყენებოდა შელოცვის მაგიური ზემოქმედების მოსახდენად. ზოგ შემთხვევაში ისინი ჩვეულებრივი ბგერათა კომპლექსებია, მაგრამ ისიც საფიქრებელია, რომ ისინი წარმოადგენენ დიდი ხნის წინათ დავიწყებულ ქართულ თუ ქართველთა წინაპარ ტომთა წარმართულ კერპთა სახელებს. ასეთი ალოგიკური სიტყვა-ფრაზები დამახასიათებელია ხალხური ლექს-სიმღერებისთვისაც, სადაც ისინი რეფრენებად და მისამღერებად იქცნენ და ზოგიერთი მათგანის ანალიზმა მკვლევრები სწორედ ამ დასკვნამდე მიიყვანა.

შელოცვებში მძლავრად არის შეჭრილი საწესჩვეულებო პოეზიის რიტმული კონსტრუქციები, რომლებიც ხშირად ხალხური

³⁸ იქვე, გვ. 161.

³⁹ იქვე, გვ. 161.

⁴⁰ იქვე, გვ. 147.

⁴¹ იქვე, გვ. 166.

⁴² იქვე, გვ. 151.

⁴³ იქვე, გვ. 154.

⁴⁴ იქვე, გვ. 146.

ლექსისათვის დამახასიათებელი ფორმითაა გადმოცემული. მაგალითად, შელოცვა ფრჩხილისა:

ჩვენს ბანს უკან ტბა არი,
ტბაში ანეულა,
ანეულში ათეულა,
ათეულში ოცეულა,
ოცეულში ძნაა,
ძნაში ხელეურია,
ხელეურში თათავია,
თათავში მარცვალა,
ჩამოვარდა მარცვალი
თან ჩამოჰყვა ფრჩხილი,
თვალი დარჩა შშვიდობით⁴⁵.

შევადართო ხალხურ ლექსს:

ქალსა ვისჲ ერჲვა შუშანა,
ხუთსა თითსა ეცვა ბექედი,
ბექედის თვალსა სანთელი ენთო,
სანთლის თავსა ბოსტანი იყო,
ბოსტანსა მოლი მოსულა,
მოსს შუა ნაძვი ასულა,
ნაძვისა წვერსა ქორს ბუდე ედგა,
ბუდე ჰქონდა აბრეშუმისა,
კვერცხი ჰქონდა იგუნდისა,
შვილი ჰყავდა მარგალიტისა⁴⁶...

ანალოგიების მოტანა კვლავ უხვად შეიძლება, მაგრამ სურათი ნათელია. ხალხური შელოცვები მრავალ რიტმულ შეხვედრას ააშკარავებს სხვა ფოლკლორულ პოეტურ ჟანრებთან. როგორი ხასიათისაა ეს შეხვედრები — გენეტიკური თუ ტიპოლოგიური, ან რომელი ჟანრი რომელზე ახდენდა გავლენას — ეს ცალკე, სპეციალური კვლევის საგანს წარმოადგენს.

⁴⁵ პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 155.

⁴⁶ გ. კ ო ტ ე ტ ი შ ვ ი ლ ი, ხალხური პოეზია, გვ. 54.

ГРУЗИНСКОЕ НАРОДНОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

(Резюме)

Народное стихосложение является наименее изученным участком грузинского литературоведения. До настоящего времени вопросов народного стиха касались главным образом в связи с выяснением той или иной проблемы литературного стиха, но народное стихосложение до сих пор не являлось предметом специального исследования. Это обстоятельство делает еще более ценными те отдельные высказывания о художественной форме грузинского народного стиха, которые были сделаны на протяжении ряда десятилетий.

В книге подробно рассмотрены все мнения, существующие относительно некоторых вопросов народного стихосложения. Особенное внимание уделяется анализу первого грузинского поэтического трактата «Чашники» («Проба»), написанного Мамукой Бараташвили в Москве в 1731 году. В этом крайне интересном с версификационной точки зрения труде использованы и образцы народной поэзии.

В XIX веке было написано несколько интересных исследований в области грузинской поэтики, однако в них народный стих является обычно иллюстрированным материалом; иногда же авторы довольствуются несколькими поверхностными замечаниями.

Установление в Грузии Советской власти ознаменовало новую эпоху в истории грузинской фольклористики. К собиранию и обработке народных сокровищ были привлечены многочисленные научные работники, которые своими трудами осветили многие неисследованные вопросы духовной культуры нашего народа. Сравнительно большее внимание стали уделять и разработке народной поэтики. Так, например, акад. А. Г. Шанидзе высказал ряд ценных соображений относительно формы древнейших народных стихов; Вахтанг Котэтишвили определил причины и эпоху возникновения многих народных ритуальных стихов; Пантелеймон Берадзе разработал некоторые специфические вопросы грузинского народного стихосложения, и т. д.

В книге отдельно рассмотрен вопрос взаимоотношения народных стихов и песен. Известно, что народный стих носит, в основном, песенный характер, и в его формировании значительную роль сыграли вокальные элементы. Тесную связь между стихом и напевом подтверждает и то обстоятельство, что древнейшая традиция песенного исполнения стиха твердо соблюдается и в настоящее время в некоторых районах Грузии (Сванети, Хевсурети, Земо-Рача). Поэтому при изучении народного стиха обязательно следует учесть и те музыкальные традиции, которые на протяжении веков обуславливали формирование народного стихосложения.

В становлении народного стихосложения особую роль сыграли рефрен и припев. В грузинской научной литературе рефрен и припев употребляют в качестве терминов, обозначающих одно и то же понятие. При рассмотрении народного стиха с исторической точки зрения это обстоятельство часто создает неудобство, и поэтому мы считаем необходимым установить границы, существующие между этими терминами.

Наблюдения над рефренами и припевами невольно приводят к хоровым истокам грузинской народной поэзии. К счастью, в нашем богатом и многообразном фольклоре, наряду с новыми народными стихами, имеются многочисленные образцы, которые по своей форме и содержанию носят следы архаической поэзии. В этой связи наибольшее внимание привлекают сванские «саперхуло» («танцевальные») песни и древнейшие трудовые песни (особенно хевсурские «мтиблური» («покосные»), гурийско-аджарские «надури» («коллективно-трудовые») и др.

В развитии грузинского народного стихосложения значительная роль принадлежит строфе. В научной литературе неоднократно отмечалось, что строфа, строфическое деление нехарактерны для народного стиха. Строфика считается привилегией лишь литературного стихотворения, и это обстоятельство послужило причиной того факта, что относительно строфики грузинского народного стихотворения вообще не существует никакой литературы.

Правда, в большей части народных стихотворений не замечается строфической закономерности, но это вовсе не означает, что строфа вообще чужда народному стиху. Имеющийся у нас достаточно богатый запас грузинских народных стихов и песен дает весьма интересную картину развития строфы.

Генезис строфы тесно связан с ранними ступенями формирования народного стихотворения. На формирование строфы не мог не оказать влияния тот порядок исполнения

хоровых песен, который известен под названием антифонии. Например, при мотыжении «надури» поют два полухора; когда один из них заканчивает определенный отрезок мелодии, второй продолжает и т. д. При таком исполнении и сам словесный текст делится на примерно одинаковые единицы, которые весьма похожи на обычные строфы. О широком распространении антифонного исполнения свидетельствует и то обстоятельство, что в Западной Грузии оно имеет собственный термин — «орбуні». Следует отметить, что этот порядок исполнения имеет наибольшее распространение в древнейших стихотворениях и песнях мелического типа. А это обстоятельство дает повод думать, что строфика вовсе не представляет собой нового или, тем более, лишь литературного явления.

Новую ступень в развитии грузинского стихосложения ознаменовала появление в нем рифмы. Рифма является органическим элементом грузинского народного стиха. Существование рифмы удостоверено еще в древнейших магических стихах, загадках, пословицах и в отдельных афористических выражениях. В героическом эпосе языческой эпохи «Амираниани» все стихотворные фрагменты содержат образцы вполне оформленной, поэтически отшлифованной рифмы.

Для народного стиха рифма не является просто украшением; в грузинской народной поэзии сам процесс создания стихотворения естественно требует рифмы, тесно связанной с общим содержанием и мелодией стиха.

Народная поэзия знает множество видов рифмы, но народная рифма всегда проста и легка и почти никогда не поражает неожиданностью.

В ритмике грузинского народного стиха важную роль играет ударение. Грузинское ударение неоднократно становилось объектом изучения языковедов и исследователей стиха, однако этот вопрос пока еще не все понимают одинаково. Положение осложняет то обстоятельство, что ударение в грузинском языке сравнительно бледно (бледнее, нежели в русском или немецком) и его перемещение не действует на семасиологическую сторону слова.

Несмотря на это, распределение ударений в народном стихосложении придает ему ритмическое многообразие. Грузинская народная поэзия богата ритмически многообразными размерами, но все же наиболее распространенным можно считать шаири, который во всех уголках Грузии представляет собой основной стихотворный размер. В научной литературе различают два вида шаири — т. н. низкий и высокий. Эти два вида шаири различаются между собой

своеобразной группировкой ударений в строке: в низком шаири хорейные и дактилические стопы сменяют друг друга, и клаузула всегда дактилическая. Его схему можно представить следующим образом:

2 3 3 / 2 3 3

В высоком шаири последовательность хоресв создает совершенно иной ритм:

2 2 2 2 / 2 2 2 2

Клаузула высокого шаири, в отличие от низкого, всегда хорейческая. Несмотря на то, что оба эти вида шаири шестнадцатисложные, вследствие своеобразного распределения ударений, между ними имеется заметная ритмичная разница.

Грузинские народные заговоры своим ритмическим строем заметно отличаются от типичных образцов грузинской народной поэзии. Это отличие обусловлено своеобразным исполнением заговоров. Заговоры исполнялись одним человеком, без акомпанемента, сопровождаясь магическими действиями. Все это придало грузинским заговорам специфическую ритмическую форму.

На позднем этапе развития в ритмический строй заговоров постепенно влились такие чисто стихотворные элементы, как повторы, равночисленность слогов в отдельных строках, стремление к строфичности и даже рифма, которая так характерна для грузинской народной поэзии.

შინაარსი

ქართული ლექსთწყობის შესწავლის ისტორია	3
თ ა ვ ი პ ი რ ე ე ლ ი — ქართველური ლექსთწყობის შედარებითი შესწავლი- სათვის	26
თ ა ვ ი მ ე ო რ ე — ლექსისა და სიმღერის ურთიერთობის საკითხი	45
თ ა ვ ი მ ე ს ა მ ე — რეფრენი	59
თ ა ვ ი მ ე ო თ ხ ე — სტროფი	92
თ ა ვ ი მ ე ხ უ თ ე — რიმა	122
თ ა ვ ი მ ე ე ქ ე ს ე — ხალხური ლექსის აქცენტური თავისებურებანი	158
თ ა ვ ი მ ე შ ე ი დ ე — ანდაზების რიტმული წყობა	175
თ ა ვ ი მ ე რ ვ ე — ქართულიშელოცვების ლექსთწყობა	186
Грузинское народное стихосложение (резюме)	202

დაიბეჭდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის
სარედაქციო-საგამომცემლო საბჭოს დადგენილებით

*

ИБ 1029

გამომცემლობის რედაქტორი ე. კოდუა
ტექნორედაქტორი ნ. ოკუჯაია
მხატვარი ვ. ხმალაძე
კორექტორი ნ. შენგელია

გადაეცა წარმოებას 16. 4. 1979; ხელმოწერილია დასაბეჭდად 21. 12. 1979;
ქაღალდის ზომა 60X90¹/₁₆; ქაღალდი № 1; ნაბეჭდი თაბახი 13;
საალრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 10.6;
უე 00057; ტირაჟი 1500; შეეკეთა № 1403;
ფასი 1 მან. 30 კპ.

საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის სტამბა, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19
Издательство «Мецниერება», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19

საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის სტამბა, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ. 19
Типография АН Груз. ССР, Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19