

მზია სულაძე

## შელოცვათა რიტმული მოდელები

რიტმის კატეგორია ერთ-ერთი უძველესია. ეს ფენომენი ოდითგანვე მისტერიულ სიბრძნეთა საკრალურ-კოსმიურ თაურს წარმოადგენს. მისი პრინციპები უძველესი ასტროლოგიური და მაგიური წარმოდგენებიდან იღებს სათავეს. ეგვიპტელი ქურუმები, იუდეველი, ინდოელი და ჩინელი ბრძენები, ანტიკური სამყაროს უდიდესი მოაზროვნენი /პითაგორა, პლატონი.../ რიტმს განიხილავდნენ ვითარცა ბუნების განსაცვიფრებელ საიდუმლოებას და სამყაროს უნივერსალურ სტრუქტურულ პრინციპს. მისტერიულ სიბრძნეთა ადებტები გამოყოფდნენ რიტმის ფსიქო-ფიზიოლოგიურ და ესთეტიკურ ასპექტებს. ისინი თვლიდნენ, რომ რიტმი სამყაროში არსებული ყველაზე ძლიერი მოქმედი ძალაა, რომელიც გავლენას ახდენს ადამიანის შინაგან გრძობებზე. მისი მეშვეობით შესაძლებელია სხვადასხვა ემოციათა და განწყობილებათა რეგულაცია. აქედან გამომდინარე, რიტმულ ფაქტორებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა მისტერიულ კულტურათა რიტუალებში, როგორც ფრაზის წარმოთქმისას /სიტყვიერი ეფექტის მისაღწევად/, ისე ვიბროთერაპიის მეთოდის ფორმირებაში.

ვიბრაციის ფენომენის კოსმიური იმპულსები გამოხატულებას პოულობს არა მხოლოდ წმინდა რელიგიური ხასიათის რიტუალებში, არამედ ხელოვნების ყველა დარგში – იქნება ეს არქიტექტურა, მუსიკა, ფერწერა, ლიტერატურა თუ ქორეოგრაფია. ეს ბუნებრივია, ვინაიდან ხელოვნების თავდაპირველი დანიშნულება მაგისთან იყო დაკავშირებული. იგი რიტუალის ჩატარების საშუალებას წარმოადგენდა. ხელოვნების ნიმუშებში რიტმი გვევლინება იმ ფუნდამენტურ პრინციპად, რომელიც მხატვრულობას ანიჭებს მათ და ამ ნაწარმოებთა მთლიანობის ღერძს წარმოადგენს.

კოსმიური რიტმული იმპულსების ინტენსიური ვარირება შეიმჩნევა შელოცვებშიც, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული მაგიურ ტრადიციასთან. ისინი ყოველთვის ითვლებოდნენ ადამიანს, ბუნებასა და კოსმოსს შორის ენერგოინფორმაციული კავშირისა და გაცვლის საწყის წერტილად. ეს წარმოდგენები ნათლად აისახა შელოცვებში არსებულ ასტროლოგიურ სიმბოლიკასა და შესრულების წესში, სადაც კატეგორიულადაა მითითებული მათი შესრულების დრო. მაგალითად, „ტყირპის შელოცვა“ მიღეულ მთვარეზე სრულდებოდა, „მეჭეჭის შელოცვა“ კი აუცილებლად ახალ მთვარეზე უნდა წარმოთქმულიყო. შელოცვათა შესრულების წესის ამგვარი მოტივაცია მთვარის ფაზათა ცვალებადობითა და შესაბამისად ამ მნათობის რიტმული იმპულსების განსხვავებული ინტენსივობითაა განპირობებული. მაგიურ ტექსტებსა თუ რიტუალურ ქმედებებში ასახულია უძველესი წარმოდგენები კოსმიური და ბიო რიტმების ფსიქო-ფიზიოლოგიურ გავლენათა შესახებ. მაგიური წარმოდ-

გენებით სხვადასხვა ბგერათა და სიტყვათა შეთანხმებული წარმოთქმა კოსმოსთან კავშირის იდეალურ გასაღებს წარმოადგენდა. აქედან გამომდინარე, მისტერიულ სიბრძნეთა ადებტები საგანგებოდ არჩევდნენ ტაძარში ლოცვის დროს წარმოსათქმელ ბგერებსა და სიტყვებს. მაგალითად, ეგვიპტელი ქურუმები თავიანთ წმინდა სიმღერებს მხოლოდ „შვიდი პირველადი“ ბგერებით ქმნიდნენ და კატეგორიულად კრძალავდნენ სხვა ბგერების ტაძარში წარმოთქმას. მაგიური წარმოდგენები ამ შვიდი პირველადი წმინდა ბგერების ღვთაებრივი პარამონის შესახებ მათ ჰიმნებშიც აისახა:

„შვიდი ბგერითი ტონი გადიდებს შენ, დიდო ღმერთო,  
მარად შემოქმედო მამავ მთელი სამყაროსი.“

(Семь звуковых тонов воздают хвалу Тебе великий бог,  
вечно творящий отец всей вселенной) (1)

შელოცვათა რიტმული სტრუქტურის მოდელები იქმნებოდა არსებითად ამ უძველესი ტრადიციული მაგიური წარმოდგენებიდან გამომდინარე. მათი რიტმიკის რეგულაცია რიტმული წყობის სახვადასხვა კომპონენტების მეშვეობით ხდება. იმის გასარკვევად, თუ შელოცვათა რიტმის რეგულაციაში რა როლს თამაშობენ რიტმის მაწარმოებელი ელემენტები და რომელი მათგანი არის მათი უთავრესი მაკონსტრუირებელი ფაქტორი, განვიხილოთ თავად ამ კომპონენტთა ფუნქციები და ფიგურაციები.

შელოცვათა რთულ რიტმულ-მელოდიკურ სტრუქტურაზე დაკვირვება ნათელყოფს, რომ იგი პარალელიზმის პრინციპზეა აგებული. ეს პოეტური მოდელი ფართოდაა გავრცელებული მთელ მსოფლიოში „ძველი ებრაული პოეზიიდან და საეკლესიო მუსიკის ანტიფონებიდან დაწყებული ძველი ბერძნული, იტალიური და ინგლისური დახვეწილი ლექსებით დამთავრებული“ (2). პარალელიზმი პოეტური ტექნიკის ძირითად ხერხად გვევლინება ჩინურ პოეზიაშიც, სადაც IX ს-ის ჩინელი მკვლევარის კუკაემის მითითებით მისი ოცდაცხრა სახეა გამოყენებული (2). იგივე არქიტექტონიკული მოდელი გვხვდება ეგვიპტურ ხელნაწერებში, ვედურ ტექსტებში...

პარალელიზმი წარმოადგენს აგრეთვე მრავალრიცხოვანი ფოლკლორული მოდელის პოეტიკურ კანონს. ზეპირსიტყვიერი შემოქმედების სხვადასხვა ფორმებში (შელოცვა, წყევლა, მითოლოგიური ლექსები, ბალადები...) გაბატონებულია ბინალური სტრუქტურები, ანუ სემანტიკურად, გრამატიკულად ან ლექსიკურად ერთმანეთთან შეთანხმებული ტაეპები. მაგ.: კარელია-ფინეთის რუნები, რუსული ხალხური პოეზია...

ჩვენი თვალსაზრისით, ამ პოეტური მოდელის ფესვ-ფენა ძველთუძველეს ასტრონომიულ და მაგიურ წარმოდგენებში უნდა მოვიძიოთ. არგუმენტაციისთვის ი. მ. იაბლონსკის მოვუხმობთ: „ჩინური პოეზიის პოეტური მოდელი – პარალელიზმი პარამონიულ და ორგანულ კავშირშია სამყაროს ჩინურ კონცეფციასთან, რომლის მიხედვითაც სამყარო განიხილება, როგორც ურთიერთქმედება დროსა და სივრცეში მონაცვლე ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო პრინციპებ-

ისა. თითქოს გეჩვენება, ხედავ სამყაროს დაყოფილს წყვილ ობიექტებად, ასპექტებად და ატრიბუტებად, რომლებიც იმავდროულად ერთიანდებიან წყვილებში და ეწინააღმდეგებიან ურთიერთს“ (2).

ვფიქრობთ, ანალოგიურად სავსებით განსაზღვრული მსოფლმხედველობრივი კონცეფცია უნდა იყოს საფუძველი პარალელიზმის პოეტური მოდელების არსებობისა ძველ ეგვიპტურ ხელნაწერებში, ძველ ებრაულ პოეზიაში, ვედურ ტექსტებში...

სწორედ ამ უძველესი და საყოველთაოდ გავრცელებული პოეტური მოდელების პარალელიზმის შედეგია შელოცვათა სემანტიკურ-აზრობრივი ორგანიზაცია და გრამატიკული ფორმები. იგი არის მისი უმთავრესი ნიშანი და წყარო მისი ფორმების მშენებლობისა. შელოცვების სიტყვიერი ქსოვილის მუსიკალურ-რიტმული ბალანსირება პარალელიზმის სხვადასხვა მოდულების მეშვეობით ხდება. მაგიურ ტექსტებში ძირითადად ფიგურირებს ძველთუძველესი პოეტური მოდელის ტრადიციული სახესხვაობანი: სემანტიკური, ლექსიკური, გრამატიკული... ცალკეულ შემთხვევებში გვხვდება მეტრი და რითმა, რომელიც პარალელიზმის ყველაზე კონცენტრირებული გამოვლენაა.

პოეტური პარალელიზმის სხვადასხვა კონსტანტების წვლილი შელოცვათა რიტმული მოდელების ფორმირებაში სხვადასხვაგვარია. მათი განსხვავებული სპექტრი არსებითად განაპირობებს შელოცვათა სპეციფიკურ რიტმულ კონსტრუქციებს და აძლიერებს მათ ემოციურ შეფერილობას.

შელოცვათა საერთო რიტმულ-მელოდიკურ სტრუქტურის თავისებურებებს და კეთილზომიერებას მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს მრავალფეროვანი ევფონური მოვლენები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ხმოვანთა ჰარმონია-ასონანსი და ალიტერაციის პოეტური ხერხი. მათი მეშვეობით იქმნება სპეციფიკური ბგერითი ექსპრესიულობა, რომელიც მუსიკალური ჰარმონიის მიზანს ემსახურება.

სიტყვათა მელოდიური ფრაზირება შელოცვებში ალიტერაციის სხვადასხვა სახეთა მეშვეობით ხდება. ალიტერირებულ ტაქტათვის ძირითადად დამახასიათებელია მომიჯნავე სიტყვათა ალიტერაცია, გვხვდება ალიტერირებული წყვილულები, სამეულები, ზოგჯერ ალიტერაცია მთელ ტაქტს წვდება. ალიტერაციით შეკრული წყვილულები და სამეულები გაცილებით უფრო ექსპრესიულია და მეტი ზემოქმედებითი ძალისაა:

„...ჩამევიტან ჩანგალ-ჩუნგალს...“ (9)

საკმაოდ ხშირია მოსაზღვრე ტაქტთა ალიტერაციული დაკავშირება. ერთ ტაქტში დაწყებული ბგერათა ჰარმონია მეორეში გადადის:

„...მოთხრილო, ჯოხო მომეში,  
მოგველო მოულაღლაღლი...“ (8)

„...იჯდა კვიცზედ უხედარზედ  
გელიხედა ქვედა ქვეყანაზე...“ (8)

ბოლო მაგალითის მეორე ტაეპში გვაქვს ჯაჭვური ალიტერაცია:

„გედიხედა ქვედა ქვეყანაზე“.

შელოცვებში ხშირად გვხვდება კიბური ალიტერაციის ნიმუშები, როცა ტაეპის ბოლო სიტყვა ბგერწერითი ხერხით უკავშირდება მომდევნო ტაეპის საწყის სიტყვას:

„...კურო მოზვერი მორბოდა,  
მოზდევდა გველი ფრთოსანი...“ (9)

ტაეპთა ალიტერაციული დაკავშირების მიზნით ხშირად გამოყენებულია პრევერბები და პრეფიქსები:

„...შემომეყარნეს ტყის მხეცნი, ბაყოტნი,  
შემამეშალნეს სიკვდილის წარბნი,  
შემამთავაზეს და გადუქნიე...“ (8)

ალიტერაციის მეშვეობით არა მხოლოდ რამდენიმე მომიჯნავე ტაეპია ერთმანეთთან დაკავშირებული, არამედ მთელი პერიოდებია ალიტერირებული:

„...აღისასა, მალისასა,  
შეგილოცავ თვალისასა,  
კაცისასა, ქალისასა,  
ტანმაღალისასა, ტანდაბალისასა,  
თვალჭრელისასა, თვალშავისასა,  
ტანმსხვილისასა, ტანწვრილისასა,  
თეთროვანისასა, უფერულისასა,  
მიმავალისასა, მომავალისასა...“ (9)

ამ პერიოდის ევფონური ფოკუსია ალოგიკური სიტყვა — აღისასა, რომელიც ერთ მთლიან რიტმულ ენერგიად კრავს ამ მონაკვეთს.

შელოცვებისთვის აგრეთვე დამახასიათებელია ტაეპთა ურთიერთგანსხვავებული, პოლიფონიური ჟღერადობა. აქ მოქმედებს კონტრაპუნქტის პრინციპი- ერთ სტრიქონში ერთი თანხმოვანი მოძრაობს, მეორეში კი სრულიად განსხვავებული ჟღერადობის თანხმოვანი გვხვდება:

„...ჩამიარეს ქეთერი შვილთა, ქუთურე შელთა,  
თოლჯვნიანთა, თავბალნიანთა, კუდბალნიანთა.  
დამწყიეს, დამთვრილეს...“ (8)

შელოცვათა მელოდიური ჟღერადობა თანხმოვნებთან ერთად ხმოვნებითაც არის განპირობებული. არც თუ იშვიათად ალიტერაცია ასონანსითაა გაძლიერებული და ხელს უწყობს ტაეპებში სიტყვათა მელოდიურ შეხამებას:

„...ჭიი, ჭიი, ჭიჭმანაქი,  
ისპანახი და ჩანახი...“ (8)

„...პიტტი, პიტტი, პისტანამა  
ასტანაგა და აჩანაგა...“ (8)

მიმართვითი ხასიათის ტაქტებში ხშირად ფიგურირებს ო ხმოვანი:

„...სამო საბტარო ცისანო,  
სამო ფრთოვანო წყლისანო,  
ყვაო, ყორანო, ყანჩაო...“ (8)

უ ხმოვნის აქცენტირება უმეტესად ნაღრძობისა და მჭვალის შელოცვებში ხდება:

„...უსულოა, უგულოა,  
უცხვიროა, უპიროა,  
უთვალაა, უყუროა,  
უფეხოთ ადის,  
უხელოთ ჩამოდის...“ (9)

ზოგჯერ რიტმის ვარირება ე ხმოვნის ჰარმონიის ემყარება:

„...ედენინთა: ღაიღე: შამათე:  
ედენია: იაგი: ეგარმათე:“ (8)

შელოცვათა რიტმის ექსპრესიულობას და მაგიურ ზემოქმედებით ძალას, ევფონურ მოვლენებთან ერთად, აძლიერებენ სხვადასხვა სახის ლექსიკური განმეორებანი. მაგალითად, ხშირია სიტყვათა მარტივი განმეორებანი:

„...იგი სატკივარი ცხრებოდა,  
ქრებოდა და ქრებოდა...“ (8)

ამ ჟანრისთვის დამახასიათებელია აგრეთვე სიტყვათა თამაში და ფუძეთა ვარირება, რაც ტაქტთა ევფონურ სრულყოფას უწყობს ხელს:

„...კიჭი-კაჭა კუჭასაო  
კუჭა მორიელასაო...“ (10)

ზოგჯერ მთელი ტაქტის კეთილხმოვანება მხოლოდ ერთი და იგივე სიტყვის განმეორებით იქმნება, რაც აძლიერებს რიტმული იმპულსების ინტენსივობას და იწვევს ემოციური შეფერილობის გამძაფრებას:

„...ეშმაკი შემომეყარა, არა ვარ შენსა ნებასა,  
ეს ალაგი წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს...  
შიგ ბრძანდებიან მიქელ-გაბრიელ მთავარანგელოზი  
ღაღაღობენ, ღაღაღობენ, ღაღაღობენ...“ (9)

რიტმის თავისებურ ბალანსირებას იწვევს მთელი პერიოდის მანძილზე ერთი და იმავე სიტყვის იდენტურ რიტმულ პოზიციაში განმეორება:

„...უძღურმა შეგაშინა,  
მოძრავმა შეგაშინა,  
წყალმა შეგაშინა,  
ღამე შეგაშინა,  
ღღეი შეგაშინა,  
მკედარმა შეგაშინა,  
ცოცხალმა შეგაშინა,  
ცეცხლმა შეგაშინა...“ (9)

ამგვარი მონაკვეთების რიტმული კონსტრუქცია, შეიძლება ითქვას წრიულია, ვინაიდან განმეორებული სიტყვით ყოველი ტაეპის რიტმული ღინება კვლავ უბრუნდება საწყის პოზიციას.

შელოცვითა რიტმული კონსტრუქციების აგებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სიტყვითა ანაფორული განმეორებანი, რომელთა მეშვეობითაც, მომიჯნავე ტაეპთა გარდა, ერთმანეთთან მჭიდროდაა დაკავშირებული უფრო მოზრდილი პერიოდებიც:

„...შეგილოცავ თვალისასა, გულისასა,  
შინაურისასა, გარეულისასა,  
უნაყროისასა, ნანაყროიანისასა,  
დიდისასა, პატარისასა, მგზავრისასა.  
შეგილოცავ თმაშავისასა, თმაყვითელისასა,  
თვალშავისასა, თვალჭრელისასა,  
ფერმკრთალისასა, ფერწითელისასა.  
შეგილოცავ ორშაბათისასა, სამშაბათისასა,  
ოთხშაბათისასა, ხუთშაბათისასა...“ (8)

ანაფორული განმეორების დროსაც რიტმის ღინება კვლავ წრიულ პრინციპს ეფუძნება.

რიტმული კეთილხმოვანება იქმნება შელოცვებში სიტყვითა სპირალური განმეორებითაც:

„...ჩვენ ბანს უკან ტბა არი,  
ტბაში ანეულია,  
ანეულში ათეულია,  
ათეულში ოცეულია,  
ოცეულში ძნაა...“ (8)

ამ შელოცვის რიტმულ ორგანიზაციას კიდევ უფრო აძლიერებს მისი ელიფსური აღნაგობა, რაც ტექსტს სისხარტესა და დინამიურობას ანიჭებს.

გამონაკლისის სახით გვხვდება ისეთი შელოცვებიც, სადაც ერთდროულად ფუნქციონირებს „წრიული“ და „სპირალური“ რიტმული მოდელები. „წრიულ“ რიტმულ მოდელს ნახევარტაეპთა და მომიჯნავე ტაეპთა ანაფორული დაკავშირება ქმნის, ხოლო „სპირალურ“-ს კი – აკომონოგრამა.

რიტმის რეგულაცია ხშირად ხდება ფრაზათა ანაფორული განმეორების მეშვეობით:

„...გამოდი, თუ გამოხოლ ბერი ხარის ზმუვილითა,  
გამოდი, თუ გამოხოლ ჩემი ფრანგულის პირითა,  
გამოდი, თუ გამოხოლ შავი ვირის ყროყინითა...“ (8)

გვხვდება ტაეპთა ისეთი ტიპის ანაფორული განმეორებანი, რომლებიც რეფრენის სახით გასდევენ მთელ ტექსტს. ამგვარ შემთხვევებში, ერთმანეთთან დაკავშირებული ტაეპები ერთიანდებიან პარალელურ რიტმულ-სინტაქსურ რიგებში და ქმნიან ერთიანი რიტმული კომპოზიციებს:

„...ორ შაბათს მოხთომილი ხარ  
 მაინც გამოდი და გამოეცალე.  
 სამ შაბათს მოხთომილი ხარ  
 მაინც გამოდი და გამოეცალე.  
 ოთხ შაბათს მოხთომილი ხარ  
 მაინც გამოდი და გამოეცალე.  
 ხუთ შაბათს მოხთომილი ხარ  
 მაინც გამოდი და გამოეცალე...“ (8)

პარმონიული რიტმული კონსტრუქციების მოდელირება ზოგჯერ ერთი ან რამდენიმე პერიოდის კანონზომიერი განმეორებით ხდება. მოსალოდნელია მათი უმნიშვნელო ლექსიკური ვარიაციაც (მაგ., სამი სიმბოლური ფერის ჩანაცვლება...) ძირითადი ტექსტის მუსიკალურ-რიტმული კოდის შეუცვლელად. ერთი რიტმული პერიოდის თანმიმდევრული განმეორების მეშვეობით შესაძლებელია არა მხოლოდ მსგავსი, არამედ დიამეტრულად განსხვავებული რიტმული მონაკვეთების ერთმანეთთან დაკავშირება.

შელოცვათა მელოდიური ფრაზირების იდუმალ ბუნებასა და ხასიათს მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს პოეტური პარალელიზმის სახეები: გრადაცია, ჩამოთვლა და განმეორება.

პოეტური გრადაცია ერთი სემანტიკური ველის სიტყვებს უყრის თავს. სიტყვათველის შემადგენელი ელემენტები სხვადასხვა „მანძილით“ არიან ერთმანეთისაგან დაშორებულნი. პოეტური გრადაციის შემადგენელ სიტყვათა რაოდენობა განაპირობებს ტაეპთა პარმონიის პოლიფონიურ ბუნებას. სიტყვათველი განსაზღვრავს ერთიან რიტმულ ტონალობას, სემანტიკური მანძილი კი წარმოაჩენს მის პოლიფონიურ ხმოვანებასა და იერარქიას:

„...ჩიყვო, ბრიყვო ღრებოდე, ჭკნებოდე, ქრებოდე...“ (8)  
 „...კვალს უკვლევდნენ რისასა?  
 ჭაჭთ-ეშმაკისასა,  
 წყეულთა, კრულთა, შეჩვენებულთა...“ (9)

პოეტურ განმეორებას ტაეპში ერთი სემანტიკის სიტყვათა (სინონიმთა) თავმოყრა იძლევა. ერთ აღსანიშნ აქვს ორი აღმნიშვნელი, რაც განაპირობებს სემანტიკური შინაარსის განმეორებას. სინონიმები განამტკიცებენ ტაეპის (თუ ტაეპთა) რიტმულ-ემოციურ აბრისს და გამოსცემენ დამატებით ტონალობას, რომელიც ძირითად ტონს განსაკუთრებულ ელფერს ანიჭებს:

„...გააქრას და გაანიავოს წმინდა გიორგიმ ინდოეთისამო  
 შენი სნება და სნეულება...“ (8)

ერთი თემატური ჯგუფის სიტყვათა თავმოყრა ტაეპში ან ტაეპთა შორის იძლევა პოეტურ ჩამოთვლას. ინფორმაციის ვარირება ხდება ეკვივალენტობის პრინციპით, რაც, თავის მხრივ, იწვევს ერთი და იმავე სიმაღლის ორი ან რამდენიმე ტონის ერთდროულ ჟღერას-უნისონს:

„...ზე მტრედი შემომჯდარიყო

უფრო, უფეხო, უნისკარტო, უქედნო...“ (9)

პარალელიზმის სემანტიკური ასპექტი შელოცვებში, ძირითადად, სინონი-  
მიისა და ანტონიმიის პრინციპს ემყარება. უპირატესად გვხვდება სინონიმური  
შინაარსის წინადადებანი. ამ პრინციპით ხან ორტაეპედები და ხან უფრო  
მოზრდილი მონაკვეთებიც არის ერთმანეთთან დაკავშირებული.

„...მოდიოდეს ცხრანი დანი, ცხრანივ ოქროს კონწლიანი,

მოდიოდეს ცხრანი ძმანი, ცხრანივ ოქროს ქოჩრიანი...“ (8)

„...ფიქრისა ფიქრი მაცვია,

ფიქრთა ბეჭედი მარტყია...“ (8)

ანტინომიური შინაარსის წინადადებანი ორტაეპედებიდან დაწყებული  
ზოგჯერ შელოცვათა მთლიან ტექსტებს მოიცავს:

„...ჩიტი ჭიკჭიკობდა, წყალი შიშინობდა, ქარი ქროდა.

ჩიტი გაჩერდა, წყალი გაჩერდა, ქარი ჩაღდა...“ (10)

პარალელიზმის პოეტური მოდელის ერთ-ერთ ყველაზე გავრცელებულ  
ასპექტს წარმოადგენს გრამატიკული პარალელიზმი, სადაც პოეტური ლირე-  
ბულება აქვს მორფოლოგიურ და სინტაქსურ კატეგორიებს. შელოცვათა რიტ-  
მული მოდელების ფორმირებაში პარალელიზმის ეს სახე მნიშვნელოვან როლს  
ასრულებს. აქ გვხვდება როგორც მორფოლოგიური, ისე სინტაქსური პარა-  
ლელიზმის ნიმუშები, რომელთა მეშვეობითაც შელოცვათა თითქმის მთელი  
პერიოდებია რიტმულად ორგანიზებული. წინადადებათა სახეები, ცალკეულ  
მორფოლოგიურ თუ სინტაქსურ კატეგორიათა სიხშირე განაპირობებს მაგიური  
ტექსტების რიტმულ დინებასა და ბუნებას. მაგალითად, ზმნათა სიუხვე დინა-  
მიურობას ანიჭებს შელოცვებს და ახდენს მათი ალტეროს ტემპში კოდირებას,  
თავისებურ რიტმულ კომპოზიციებს ჰქმნის არსებით, ზედსართავ, რიცხვით და  
ნაცვალსახელთა კონცენტრაცია ისინი უპირატესად ალტეროს ტემპს ავითარ-  
ებენ. ნაწილაკთა (ძირითადად უარყოფითთა) თავმოყრა აძლიერებს შელოც-  
ვათა ემოციურ მუხტს, რიტმი ოდნავ უფრო აჩქარებულია. ერთგვაროვან წი-  
ნადადებათა მონაცვლეობა მონოტონურ ტემპს ავითარებს. ყურადღებას იპ-  
ყრობს ფრაზათა ელიფსური აღნაგობაც, რომელიც მაგიურ ტექსტებს სის-  
ხარტეს, სიმსუბუქეს და ექსპრესიულობას ანიჭებს. მუსიკალური ფრაზირების  
საუკეთესო საშუალებაა აგრეთვე კავშირთა (და, თუ, ან...) ანაფორული განმე-  
ორების შემთხვევებიც.

შელოცვათა რიტმული მოდელების რეგულირება, ძირითადად, ხდება  
ერთი მწკრივის ზმნათა, ერთსა და იმავე ბრუნვასა და რიცხვში მდგომ სახელ-  
თა, ნაწილაკთა და კავშირთა მონაცვლეობით. რიტმს აწესრიგებს აგრეთვე  
წინადადებათა სინტაქსური დუბლირება. რიტმის რეგულაციაში გრამატიკუ-  
ლი კატეგორიების პოეტურ ფუნქციაზე ნათელი წარმოდგენის შესაქმნელად  
განვიხილოთ ერთ-ერთი მათგანი:

- 
- 1 ,,მოვიდოდა წითელი ქარი.  
 2 მახოხავდა დათვივითა,  
 3 მაცოცავდა მაჩვივითა,  
 4 წითელი კაბით,  
 5 წითელი თავ შლით,  
 6 წითელი ჩაქმით.  
 7 შეეყარა ქრისტე ღერტი:  
 8 -სად მიხვლ, წითელო ქარო?  
 9 -შაოლ კაცის ტანში,  
 10 ხორცს დავადნობ,  
 11 სისხლსს დავადენ,  
 12 გალოს დავნაყ,  
 13 ტვინს დავლოკ.  
 14 -არ შატევე კაცის ტანში,  
 15 არ დავადნობიებ ხორცსა,  
 16 არ დავადენიებ სისხლსა,  
 17 არ დავანაყიებ გალოსა,  
 18 არ დავალოკიებ ტვინსა.  
 19 აგიყენებ აღმას,  
 20 ჩაგიყენებ დაღმას,  
 21 აგჭრი ყელ-ყურს,  
 22 ჩაგაგდებ ხევთა, ხევბნელთა.  
 23 არ მოგდიოდას ხარის ყვირილი,  
 24 არ მოგდიოდას ცხენის ჭყვილი,  
 25 არ მოგდიოდას კაცის კივილი,  
 26 არ მოგდიოდას მამლის ყივილი,  
 27 ცულის მოჭრილი  
 28 ცულის ტარად აეგების,  
 29 ჩემი პირის ნათქვამი  
 30 შენ კარგად შეგერგების.  
 31 გამაე, თორემ გამოგიყვან  
 32 შავი ცხენის ჭყვილითა,  
 33 გამაე, თორემ გამოგიყვან  
 34 შავი ხარის ყვირილითა,  
 35 გამაე, თორემ გამოგიყვან  
 36 შავი ღორის ჟღმულითა,  
 37 გამაე, თორემ გამოგიყვან  
 38 შავი ძაღლის ყმულითა,  
 39 გამაე, თორემ გამოგიყვან  
 40 შავი მამლის ყივილითა,

- 41 გამაე, თორემ გამოგიყვან
- 42 შავი გველის წივილითა,
- 43 გამაე, თორემ გამოგიყვან
- 44 ღვთითა და ღვთისშობლითა.
- 45 -მა, რაია შენი წამალი?
- 46 -წითელი შაქარი, წითელი ფურის რძეი,
- 47 ირმის თასმა თიკნის ტყავზე ენდრო წაყრილ
- 48 გამაე, კაცის ტანშიგით,
- 49 დაცხერ-დაჭკნი.
- 50 გენდევ ცას, რვალს, მიწას მყარს.
- 51 გენდევ დედის ძუძუს, მამის ხონჯარს.“ (8)

ეს შელოცვა თავიდანვე იწყება სპეციფიკური აკუსტიკური უღერადობით. ჩვეულებრივ სასაუბრო ტონს თანდათანობით ემატება სიფრთხილის, მიპარვის ტონალობის ნიუანსები. ერთი მწკრივის ზმნათა (მავიდოდა, მაცოცავდა, მახოხავდა) მეშვეობით სამი ტაეპის მანძილზე ხდება ამ ტონალობის ვარირება. I სერიის უწყვეტელის მწკრივის ზმნა-შემასმენლები იწყებენ პირველ სამ ტაეპს და ქმნიან ერთგვაროვან რიტმულ ველს, რომელშიც დამატებითი იმპულსები შემოდის ერთი და იმავე ბრუნვაში მდგომი არსებითი სახელების (დათვივით, მაჩვივით, კაბით, თავშლით, ჩაქმით) მონაცვლეობით. მე-2-3 ტაეპებში ერთმანეთს ენაცვლებიან არსებითი სახელების მრ.რ-ის ვით თანდებულებიანი ნათესაობითის ფორმები. მე-4-5 ტაეპებში ისევ ერთი თემატური ჯგუფის არსებითი სახელები ენაცვლებიან ერთმანეთს მოქმედებით ბრუნვაში (კაბით, თავშლით, ჩაქმით). არსებით სახელთა ამგვარი პოზიციები იწვევს მორფოლოგიურ რითმას (მე-2-3 ტაეპები ვივითა, მე-4-5 ტაეპებში ით), რომელიც მოცემულ ტაეპთა მელოდიური ფრაზირების სრულყოფას უწყობს ხელს. მე-4-5-6 ტაეპთა რითმის ვიბრაცია ასევე ძლიერდება ზედსართავი სახელის (წითელი) ანაფორული განმეორებით.

ჩვენს მიერ განხილული მონაკვეთი სინტაქსური პარალელებითაცაა საყურადღებო. 1-2-ე ტაეპებში გვაქვს თანწყობა, მე-3-4-5-6 ტაეპები კი წარმოადგენენ შერწყმულ წინადადებას რამდენიმე განსაზღვრებითა და უბრალო დამატებით, რომლებიც ერთსა და იმავე მეტრულ პოზიციაში არიან. 1-2-3-ე ტაეპებში რიტმის რეგულაცია ხდება შემასმენელთა (მავიდოდა, მახოხავდა, მაცოცავდა) განმეორებით, მე-2-3 ტაეპებში დამატებითი რიტმული იმპულსები შემოდის ვითარების გარემოებათა (დათვივითა, მაჩვივითა) მეშვეობით, მე-4-5-6 ტაეპებში კი უბრალო დამატებათა (წითელი კაბით, წითელი თავშლით, წითელი ჩაქმით) მონაცვლეობით.

მე-7 ტაეპი იმეორებს პირველი ტაეპის სინტაქსურ კონსტრუქციას. ისინი წარმოადგენენ მარტივ წინადადებებს ორი მთავარი წევრით: შემასმენლითა (მოვიდოდა, შეეყარა) და ქვემდებარით (წითელი ქარი, ქრისტე ღერთი).

გრამატიკული პარალელიზმის პრინციპს ეფუძნება მე-9-10-11-12-13 ტაეპებიც, სადაც დაცულია, როგორც სინტაქსურ, ისე მორფოლოგიურ ასპექტთა ბინალური პოზიციები. ეს პერიოდი მთლიანად წარმოადგენს შერწყმულ წინადადებას, რომლის ერთგვაროვანი წევრები ერთსა და იმავე მეტრულ რიგს იცავენ. მე-10-11-12-13 ტაეპებს იწყებენ არსებითი სახელები მიც. ბრუნვაში, იგივე პირდაპირი ობიექტები (ხორცს, სისხლს, გალოს, ტვინს) და ასრულებენ შემასმენლები (დავადნობ, დავადენ, დავნაყ, დავლოკ), რომლებიც I სერიის მწკრივის ზმნებს წარმოადგენენ.

განხილული პერიოდის (მე-9) ტაეპის ვარიაციულ ვარიანტს წარმოადგენს მომდევნო პერიოდის საწყისი ტაეპი (14). ზმნა-შემასმენლები ორივეგან I სერიის მყოფადის მწკრივის ზმნებია (შაოლ, შაგტევე), ხოლო ტაეპის დანარჩენი წევრები – განსაზღვრება და უბრალო დამატება (ტანში) ტავტოლოგიურად მეორდება. მე-14 ტაეპში შემოდის დამატებითი ნიუანსი არ უარყოფითი ნაწილაკის სახით. სწორედ არ ნაწილაკის ანაფორული განმეორების მეშვეობით უკავშირდება იგი თავის პერიოდის მომდევნო ტაეპებს (მე-15-16-17-18), რომლებიც თავის მხრივ წარმოადგენენ თანწყობილ წინადადებებს. ამ ტაეპთა რიტმული პარამონია ამავე დროს განპირობებულია ერთი მწკრივის ზმნა-შემასმენელთა (I სერიის მყოფადი) და მიცემით ბრუნვაში მდგომი არსებითი სახელების პარალელური პოზიციებით ერთმანეთის მომიჯნავე ტაეპებში.

მომდევნო პერიოდს ქმნის მე-19-20-21-22 ტაეპები. აქაც თანწყობასთან გვაქვს საქმე. ყურადღებას იქცევს სინტაქსურ კატეგორიათა ერთნაირი მეტრული პოზიციები. მაგალითად, შემასმენლები (აგიყენებ, ჩაგიყენებ, აგპრი, ჩაგაგდებ), რომლებიც კვლავ I სერიის მყოფადის წრის ზმნებია და ამავე დროს მომიჯნავე ტაეპთა საწყისი სიტყვებია; პირდაპირი ობიექტები, იგივე ადგილის ზმნის ზედები- აღმას, დაღმას და არსებითი სახელი ყელ-ყურს. 22-ე ტაეპში გვაქვს ერთგვარგარემოებიანი (ხევთა, ხევ-ბნელთა) შერწყმული წინადადება.

სინტაქსურად და მორფოლოგიურად სრულიად იდენტური ტაეპები 23-24-25-26-ე ერთიანდებიან ერთ პერიოდში და ქმნიან თანწყობილ წინადადებათა რიგს. თითოეული მათგანი იწყება ფრაზის – არ მოგდიოდას – ანაფორული განმეორებით. შემდეგ კი ერთსა და იმავე მეტრულ პოზიციასში მეორდებიან უბრალო ობიექტები (ხარის, ცხენის, კაცის, მამლის- არსებითი სახ. მიც. ბრუნვაში) და ქვემდებარეები – ყვირილი, ჭყვილი, კივილი, ყივილი, რომლებიც მორფოლოგიურად საწყისებს წარმოადგენენ.

27-28-29-30-ე ტაეპთაგან შემდგარი მონაკვეთი ორი თანწყობილი წინადადებისაგან შედგება. ამ პერიოდის რიტმული დინება განპირობებულია 28-29-ე ტაეპების მარცვალთა თანაბარ ზომიერებით (7) და მორფოლოგიური რითმით, რომელსაც ქმნიან I სერიის მყოფადის მწკრივის ზმნები (აეგების, შეერგების).

ყველაზე მოზრდილი პერიოდის (31-ე ტაეპიდან 44-ე ტაეპის ჩათვლით) მელოდიური ფრაზირება მიმდინარეობს რამდენიმე რიტმული კომპონენტით: 1. 31-ე ტაეპის ანაფორული განმეორებით, რომელიც რეფრენივით მიჰყვება ამ მონაკვეთს და ყოველი მე-2 ტაეპის შემდეგ მეორდება (31-33-35-37-39-41-43-ე);

2. ზედსართავი სახელის – შავი ანაფორული განმეორებით. ესეც ყოველ მეორე ტაეპში მეორდება (32-34-36-38-40-42-ე); 3. ერთსა და იმავე ბრუნვაში მდგომი ერთი თემატური ჯგუფის არსებით სახელთა, იგივე უბრალო დამატებათა (ცხენის, ღორის, ძაღლის, მამლის, გველის) და კვლავ ერთი თემატური ჯგუფის საწყისთა, იგივე ვითარებით გარემოებათა (ჭყვილითა, ყვირილითა, ყმუილითა, ყივილითა, წივილითა) იდენტურ პოზიციებში განმეორებით. ხოლო 44-ე ტაეპის პარამონიის საფუძველია მისი შემადგენელი სიტყვების ფუძეთა განმეორება (ღვთითა და ღვთისშობლითა) და მორფოლოგიური რითმა. მთელი ამ მონაკვეთის მანძილზე იდენტურად მეორდება თანწყობილი წინადადებების სინტაქსური კონსტრუქცია, რომელიც ორი უსრული წინადადებისაგან შედგება.

ურთიერთიდენტურია აგრეთვე 46-47-ე ტაეპთა სინტაქსური კონსტრუქციებიც. ისინი წარმოადგენენ არასრულ წინადადებებს ერთგვარი წევრებით: ქვემდებარით (შაქარი, თასმს) და განსაზღვრებით (წითელი, ირმის). ამ ორტაეპედის რიტმულ დინებას, ვფიქრობთ, არეგულირებს ზედსართავი სახელის – წითელი ანაფორული განმეორება 46-ე ტაეპში. იგი ერთმანეთთან აკავშირებს ნახევარტაეპებს.

ბოლო მონაკვეთი, რომელიც 48-49-50-51-ე ტაეპებს მოიცავს, შერწყმული წინადადებისგან შედგება. აქედან 48-49-ე ტაეპები წარმოადგენენ ერთ სინტაქსურ კონსტრუქციას. იგი ერთგვარ შემასმენლიანი შერწყმული წინადადებაა. ორტაეპედის რიტმული ფოკუსი 49-ე ტაეპია, სადაც პარამონია ზმნისწინის განმეორებით იქმნება. იგი დაერთვის III სერიის უწყვეტელის მწკრივის ზმნებს (დაცხერ-დაჭკნი) და მთლიანად განაპირობებს ორტაეპედის რიტმულ კეთილზმოვანებას. ყურადღებას იპყრობს ამ ორტაეპედის საწყისი სიტყვაც – გამაე, რომელიც წინარე პერიოდის (31- 44-ე) ანაფორული განმეორების რიტმული ლანდია. კვლავ შერწყმული წინადადება გვხვდება 50-ე ტაეპში, რომელიც ორი ირიბ დამატებას (ცას, მიწას- არსებითი სახელები მიც. ბრუნვაში) და ორ განსაზღვრებას (რვალს, მყარს- არსებითი სახ. მიც. ბრუნვაში) შეიცავს. ამ ტაეპის მელოდიის ორნამენტულ შელამაზებას ხელს უწყობს მიც. ბრუნვის ნიშანი (ს). მომდევნო ტაეპი (51-ე) იწყება ზმნის (გეენდევ) ანაფორული განმეორებით, რომელიც რიტმულ ჯაჭვს კრავს წინა ტაეპთან მიმართებაში. აქაც იგივე სინტაქსური კონსტრუქცია მოქმედებს, კვლავ შერწყმულ წინადადებასთან გვაქვს საქმე, რომელშიც ორი ირიბი დამატება (ძუძუს, ხონჯარს – არსებითი სახ. მიც. ბრუნვაში) და ორი განსაზღვრება (დედას, მამას – არსებითი სახ. ნათ. ბრუნვაში) ფიგურირებს. მელოდიური ფრაზირების კეთილზმოვანებაზე წინა ტაეპის მსგავსად აქაც მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს ბრუნვის ნიშანი (ს).

გარდა მორფოლოგიური და სინტაქსური პარალელიზმის სახეებისა ამ შელოცვაში ფიგურირებს პოპულარული პოეტური მოდელის სხვა მოდუსებიც. სახელდობრ: 1. პოეტური ჩამოთვლა, რომელიც რამდენიმე ტაეპში ფიგურირებს: მე-2-3 ტაეპები (დათვივითა, მაჩვივითა), მე-4-5-6 ტაეპებში (კაბით, თავშლით, ჩაქმით), მე-9-10-11-12-13 ტაეპებში (ტანში, ხორცსა, სისხლსა, გა-

ლოსა, ტენისა), 23-24-25-26-ე ტაეებში (ხარის, ცხენის, კატის, მამლის, ყვირილი, ჭყვივლი, კივილი, ყვივილი), 32-34-36-38-40-42-ე ტაეები კი, ძირითადად, იმეორებენ წინარე პერიოდის ფორმებს; 2. ანაფორა: 1-2-3-ე ტაეები იწყება მსგავსი ბგერათა კომპლექსებით (მაგიდოლა, მაცოცავდა, მახოხავდა), მე-4-5-6 ტაეებში გვაქვს ზედსართავი სახელის წითელი ანაფორული განმეორება, მე-14-15-16-17-18 ტაეებში ადგილი აქვს ფრაზათა ანაფორულ განმეორებას (არ მოგდიოდას), ტაეებში ანაფორული განმეორება გვხვდება 31-33-35-37-39-41-43-ე ტაეებში (გამაე, თორემ გამოგიყვან): 3. გრადაცია: ხევთა, ხევ-ბნელთა (21) და დაცხერ-დაჰკნი (49)...

პარალელი ზმის სხვადასხვა მოდუსთა ერთობლივი მოქმედება შელოცვებში ჩვეულებრივი მოვლენაა. თითქმის შეუძლებელია ისეთი შელოცვის მოძებნა, სადაც ამ პოეტური მოდელის რამდენიმე სახე არ ფიგურირებდეს.

მაგიური ტექსტების რიტმული სტრუქტურის სპეციფიკური ნიშანია მეტრული სქემის ნიველირება. იშვიათია შელოცვა, სადაც ერთი სისტემური საზომი ფიგურირებს, ძალზე ხშირად ტაეებში დაცული არა არის მარცვალთა თანაბარ ზომიერების პრინციპი:

„ესე ლოცვა პირველთაგან იყო.  
მეორედ ადამ იყო,  
მესამედმ ევა იყო,  
მეოთხედ ოთხნი თავნი სახარებისანი,  
მეხუთედ ოთხფრთენი სერობინ- ქერობინი  
მეექვსედ ექვსნი ძმანი მაკაბელნი,  
მეშვიდედ დედა მათი მანკალოზ ...“ (11)

როგორც ვხედავთ, ჩვენს მიერ მოხმობილ ნიმუშში არ არის დაცული საზომის სილაბური მოდელი. იგი სრულიად განსხვავებული მეტრული ზომის ტაეებისგან შედგება და ამდენად მისი რიტმული მოდელი მეტრთან არ იდენტიფიცირდება. მსგავსი ნიმუშების მოხმობა დაუსრულებლად შეიძლება.

შელოცვათა ერთ ნაწილში შეიმჩნევა მიდრეკილება მეტრული კანონზომიერებისკენ. მერყევ და ცვალებად მეტრულ სტრუქტურაში ზოგჯერ ფიქსირდება გარკვეული მეტრული საზომი როგორც სიგნალი შელოცვათა მეტრული მოწესრიგებისაკენ მისწრაფებისა. ამ ტიპის ტექსტებში, როგორც წესი, მოქმედებს რამდენიმე მეტრული სქემა:

- 1 ,,დავწვები დამეძინება,
- 2 პირჯვარი დამეწერება,
- 3 ცხრა ხატი, ცხრა ანგელოზი
- 4 სულ თავით დამესვენება.
- 5 ჯვარი მწყალობს ჯვარცმული,
- 6 ჯვარი პატიოსანი.
- 7 მწყალობს წმინდა გიორგი,
- 8 მისი დედა მარიამი.... (9)

მოცემულ ნიმუშში, როგორც ვხედავთ, ერთიანი მეტრული სქემის რვა-მარცვლიანი შაირის პარალელურად ფუნქციონირებს განსხვავებული მეტრული წყობის (შვიდმარცვლიანი) ტაეპები (მე-5-6-7).

გამონაკლისის სახით გვხვდება შელოცვათა ისეთი ნიმუშები, სადაც ერთი რომელიმე მეტრული მოდელია დაცული. იზომეტრული სტრიქონები, ძირითადად, მცირე მოცულობის ტექსტებში გვხვდება. უპირატესად ფიგურირებს რვა-მარცვლიანი ტაეპები, როგორც მაღალი, ისე დაბალი შაირის საზომით:

„შაკიკი შემოჩვეულა,  
სათივისა ბოლოსაო,  
ისე ჭამდა რკინასაო,  
როგორც ხარი თივასაო,  
დასწყევლოს წმინდა გიორგიმ,  
გაიპაროს დილასაო“ (8)

უფრო იშვიათად გვხვდება ოთხმარცვლიანი, ექვსმარცვლიანი, შვიდმარცვლიანი, ათმარცვლიანი, თერთმეტმარცვლიანი და თექვსმეტმარცვლიანი ხალხური საზომის ნიმუშები.

მიუხედავად იმისა, რომ მეტრი ანუ იგივე სალექსო საზომი შელოცვათა რიტმული სტრუქტურის ძირითად კონსტიტუენტს არ წარმოადგენს, მისი აბსოლუტური უგულვებელყოფა მაინც არ შეიძლება. მეტრულ სქემათა სპორადული გამოვლინებანი გარკვეულ ფუნქციებს ასრულებენ შელოცვათა რიტმული ველის კოდირებისა და ინტეგრირების პროცესებში.

პარალელიზმის ყველაზე კონცენტრირებული გამოვლენა – რითმა, რომელიც სიტყვიერი ხელოვნების უნატიფესი რიტმული სტრუქტურის ორგანიზაციას უწყობს ხელს, შელოცვებში უფრო სპორადული მოვლენაა, ვიდრე რეგულარული. რიტმული სპექტრი აქ არაერთგვაროვანია. მაგიურ ტექსტებში ხშირად ხშიანობს რითმის ხვადასხვა სახეებით გართმულ სიტყვათა კომპლექსები. რითმის ყველაზე გავრცელებული სახეა ასონანსური რითმა. იგი საკმაოდ ხშირად აწესრიგებს ტაეპთა შიდა სიმეტრიას:

„...ათი ქათამი, კაცი სათავი...“ (8)

„...მგელი გასქდა, გველი გაწყდა...“ (9)

ასონანსის პრინციპით ზოგჯერ მთელი შელოცვაა გართმული:

„...ცრინტა შავკარ, შავპაჭიჭე,  
შავსა ძაღლსა გადავკიდე.  
ძაღლი გაღმა გამივარდა,  
სურდო წყალში ჩამივარდა.“ (8)

გარდა ასონანსური რითმისა ცალკეულ შემთხვევებში გვხვდება ზუსტი, ტავტოლოგიური და ომონიმური რითმის ნიმუშები:

„...გოგრი გოგრის ყვავილიო,  
ბალბი ბალბის ყვავილიო...“ (9)

„...დაგორდა ბალის კაკლები,  
წამოცვივდა თვალის კაკლები...“ (9)

ქართული ხალხური პოეზიის მსგავსად, საკმაოდ ხშირად შელოცვებში რითმულ ეფექტს ჰქმნიან სხვადასხვა მორფოლოგიური კატეგორიები. ერთი მწკრივის ზმნები, ერთსა და იმავე ბრუნვაში მდგომი არსებითი სახელები, ნაცვალსახელები და ა.შ. მაგ.:

„...ულოცამ ყოველი ნათვალავისა,  
გაზაკულისა, შინაურისა, გარეულისა,  
სტუმრისა, მასპინძლისა,  
რეგენისა, ბრძენისა,  
აზნაურისა, გლეხისა, თავადისა...“ (9)

ამ შემთხვევაში გვაქვს ნათესაობითი ბრუნვის გავრცობილი ფორმა. საერთოდ შელოცვებისათვის დამახასიათებელია ა სავრცობის ხშირი გამოყენება. გავრცელებულია არსებითი სახელების თანდებულებიანი ფორმებიც:

„...ნუ გორავ მუცელში მურგივით,  
ნურცა ეძგერები მეხივითა,  
ნურცა ჭყვირი ღორივითა,  
ნურცა ყვირი ხარივითა...“ (8)

რითმის ფუნქციას შელოცვებში არც თუ იშვიათად ასრულებს პროსოიდული ო-ნი:

„...კოვზი მქონდა კოტლაკიო,  
პინა ხორხო შიანიო.  
ძალლი მყავდა აუგიო,  
პირდაღმართში ავუშვიო.  
შე ტილო, თიაქარო,  
ე ყმაწვილი გაუშვიო...“ (8)

შელოცვების ერთ ნაწილში, უმთავრესად ბატონების ლოცვებში, რითმის ფუნქციას ასრულებენ რეფრენები. ისინი ძირითადი ტექსტისგან რიტმულად განსხვავებული ფრაზებია, რომლებიც ბუნებრივად ერთვიან თითოეულ ტაქსს. მათი შემწეობით სიტყვიერი ტექსტი უფრო მელოდიურია და პარმონიულად ჟღერს:

„იავ ნანა, ვარდო ნანა, იავ ნანინაო,  
აქ ბატონები მორძანდნენ, იავ ნანინაო,  
ულხინეთ და უხოიშეთ, იავ ნანინაო,  
იავ ნანა, ვარდო ნანა, იავ ნანინაო...“ (9)

გვხვდება შელოცვათა ისეთი ნიმუშები, სადაც არც ერთი ტაქტი არაა გართმული:

„...გამოვიდა კაცი შავი,  
გამოიყვანა ცხენი შავი,

დაუდვა უნაგირი შავი,  
შეჯდა კაცი შავი,  
გაემართა შავსა გზასა.“ (9)

ძალზე იშვიათია სრულიად გარითმულ შელოცვათა ნიმუშები. ასევე იშვიათია ერთი რიტმული კონსტრუქციის შელოცვათა ნიმუშები. როგორც წესი, მაგიურ ტექსტებში რამდენიმე რიტმული მოდელი ფიგურირებს. განსხვავებული რიტმული მონაკვეთების კონსტრუირება პარალელიზმის სხვადასხვა მოდულების მეშვეობით ხდება. რიტმული ფრაზირება, ძირითადად, თემატური რკალების მონაცვლეობის შესაბამისად მიმდინარეობს.

შელოცვათა რიტმულ დინებაზე გარკვეულ გავლენას უნდა ახდენდეს აგრეთვე სხვადასხვა სახის რიტუალური ქმედებანი (ხმის მოდულაცია: ჩურჩული, ამბღება, ნემსის, წყლის, დანის... გამოყენება). განსაკუთრებით კი საყურადღებოა მათი რამდენჯერმე წარმოთქმის ტრადიცია, რომელიც ხელს უწყობს ინტეგრალური რიტმული ველის ფორმირებას.

ამდენად, შელოცვათა რიტმული მოდულაციის სამი ძირითადი ტიპი გვხვდება. ყველაზე გავრცელებული ფორმაა ალიტერაცია ასონანსითა და პარალელიზმის პოეტური კანონით კონსტრუირებული „მოუხელთებელი, არამდგრადი“ და ცვალებადი რიტმული კომპოზიციები. არაერთგვაროვანი რიტმული მოდელების არსებობის მოტივაცია, ჩვენი თვალსაზრისით, განსხვავებულ თემატურ რკალებსა და შესრულების წესის სხვადასხვა მაგიურ მოქმედებებშია საძიებელი.

რიტმული მოდულაციის მეორე ტიპს ქმნის შელოცვათა ისეთი ნიმუშები, სადაც ერთიანი რიტმული კომპოზიცია მოქმედებს. ისინი წარმოადგენენ მაგიური პოეზიის ყველაზე სრულყოფილ რიტმულ მოდელებს. ასეთი ნიმუშები შედარებითი იშვიათად გვხვდება.

მესამე ტიპს კი ქმნის პროზაული ფორმის შელოცვები, რომლებიც, ძირითადად, რელიგიური შინაარსის ხელნაწერებში გვხვდება.

\* \*  
\*

შელოცვათა რიტმული კონსტრუქციები პარალელიზმის პრინციპზეა აგებული. რიტმის ორგანიზაცია ამ პოეტური მოდელის სხვადასხვა მოდულსთა მეშვეობით ხდება. მათი წვლილი შელოცვათა სპეციფიკური რიტმული მოდელების ფორმირებაში სხვადასხვაგვარია. მაგიური ტექსტის საერთო რიტმულ-მოდულიკური სტრუქტურის კეთილზმოგანებას მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს გრამატიკული პარალელიზმის ფონეტიკური, მორფოლოგიური და სინტაქსური ასპექტები.

შელოცვათა რიტმულ ტონალობაზე გარკვეულ გავლენას ახდენს ასევე პარალელიზმის სემანტიკური მოდულის სინონიმური და ანტინომიმური მოდულაციები.

მელოდიური ფრაზირების მიზანს უნდა ემსახურებოდეს შელოცვათა რამდენჯერმე წარმოთქმის ტრადიციაც.

რიტმის რეგულაცია ხდება ასევე რიტმის უმთავრესი რეგულატორების მეტრისა და რითმის სხვადასხვა სახეთა სპორადული გამოვლინების შედეგად.

შელოცვათა რიტმული პროგრამების მოტივაცია, ჩვენი თვალსაზრისით, კოსმიურ მოვლენებში მოიხილება. რიტმის ვარირების პრინციპი მაგიურ ტექსტებში დაკავშირებულია ადამიანის ორგანიზმზე ბიოენერგეტიკული პროცესების ზემოქმედების ხასიათზე. მისი მეშვეობით მიმდინარეობს ფსიქოკორექციის რთული პროცესი, რომელიც ეხმარება ადამიანს სიმშვიდისა და ჰარმონიის მიღწევაში ან უარყოფითი იმპულსების კოდირებაში. განსაზღვრული რიტმული იმპულსების ზემოქმედებით ადამიანი ერთვება სულიერი სამყაროს ცხოვრებაში და მასში მონაწილეობას იღებს თავისი სულის დრმა, რეფლექსიისთვის მიუწვდომელი შრეებით. მათი მეშვეობით ხდება ნებელობის მანიპულაცია და სასურველი ემოციების ჩამოყალიბება – სასიცოცხლო ტონუსის პრივალირება ან სტრესულ განწყობილებათა გამოწვევა.

შელოცვათა პოეტური სამყაროს ანალოგიური რიტმული მოდელები არაერთგზის გვხვდება სხვადასხვა ხალხთა პოეტურ შემოქმედებაში (ქანანელთა, ეგვიპტელთა, ძველ ებრაელთა, ჩინელთა, ინდოელთა...). სხვადასხვა ხალხთა პოეტური სამყაროს ანალოგიის მოტივაცია ადამიანთა საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი ერთგვაროვანი ფსიქო-ფიზიკური შეგრძნებები უნდა იყოს.

### გამოყენებული ლიტერატურა

1. П. М. Холл, Энциклопедическое изложение Массонской, Германической, Каббалистической, и Розенкрейцеровской символической философии, Н., 1992.
2. Р. Якобсон, Грамматический параллелизм и его русские аспекты, Работы по поэтике, М., 1987 .
3. Астрология, Эзотерика, Учебный курс Мюнхенского института парапсихологии, т. I, М., 1993.
4. В. М. Жирмунский, Теория литературы, поэтика и стилистика, М., 1977.
5. ჯ. ბარდაველიძე, ქართული ხალხური ლექსი, თბ., 1979.
6. თ. ბოლქვაძე, პოეტური პარალელიზმი „ვეფხისტყაოსანში“, საკანდიდატო დისერტაცია, თბ., 1995.
7. ა. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, თბ., 1953.
8. გველი მოვკალ უფლისათვის, თბ., 1991.
9. ლიტ. ინსტ. ფოლკ. არქივი.
10. კ. დანელია, აპ. ცანავა, ქართული ხალხური სიტყვიერება, თბ., 1991.
11. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ხელნაწერი H1331, 49r-51r, მე-14 ს. ნუსხური ხელნაწერი.

*Мзиа Суладзе*

### **Ритмичные модели заговоров**

(Резюме)

Наблюдение над сложной ритмико-мелодичной структурой заговоров показывает, что она построена на принципе параллелизма. Эта поэтическая модель широко распространена во всём мире начиная с древнееврейской поэзии, кончая древнегреческими, итальянскими и английскими стихами.

Параллелизм является главным приемом поэтической техники и в китайской поэзии, та же архитектурная модель встречается и в египетских рукописях, ведских текстах и в народном словесном творчестве разных народов.

Разнообразен вклад разных констант поэтического параллелизма в формировании ритмичных моделей. Здесь встречаются как повторение звуков (аллитерация, ассонанс), так и образцы всех видов лексического повторения (простое повторение слов, вариации основ...). Часты повторения фраз, отдельных периодов, целых текстов. Отмечено несколько разных повторяемых комбинаций. Их разнообразный спектр в сущности определяет специфическую ритмическую конструкцию заговора и усиливает их эмоциональную окраску.

Особенность и сладкоголосье ритмико-мелодических структур определяют разновидность эвфонических явлений. Особенно отличаются гармония звуков - ассонанс и аллитерация. С их помощью создается специфическая звуковая экспрессивность, которая служит для достижения музыкальной гармонии.

В создании ритмических конструкций значительную роль выполняют словесные анафорические повторения. Ритмичное сладкоголосье создаётся в заговорах спиральным повторением слов. Для этого жанра характерна также игра слов и вариационное повторение основ, которые показывают похожие звуковые комплексы и способствуют эвфоническому усовершенствованию строк.

Варьирование гармонично-ритмичных конструкций в заговорах часто происходит в одном или нескольких периодах закономерным повторением.

Загадочная природа и характер мелодических фразирований заговоров определяются видами поэтического параллелизма: градацией, перечислением, повторением. Каждый из них вносит особенный ритмичный импульс в музыкальную организацию магического текста.

Одним из самых распространенных аспектов поэтической модели параллелизма является грамматический параллелизм, в котором морфологические и синтаксические категории имеют поэтическую ценность.

В формировании структурных моделей заговоров этот вид параллелизма играет значительную роль. Здесь встречаются как морфологические, так и синтаксические образцы параллелизма, с помощью которых все периоды заговоров организованы ритмично.

Видами предложений, частотой отдельных морфологических и синтаксических категорий определяются ритмичное течение и природа текстов.

Регуляция ритмичных моделей в заговорах происходит, в основном, одной формой глаголов, сменой частиц, союзов и имен в одном числе и падеже. Ритм регулирует также метод синтаксического дублирования предложений.

В заговорах в виде исключения встречаются образцы, где сохраняется одна из метрических моделей.

На ритмичность течения особое влияние должны оказывать разные виды ритуального действия (шепот, повышение голоса, употребление иглы, воды, ножа...). Особенно примечательны традиционные произношения магического текста несколько раз, которые способствуют формированию интегрального ритмичного поля.

Встречаются три типа ритмично-мелодичных моделей. Колеблущиеся и изменяющиеся ритмичные конструкции, которые состоят из разных ритмичных строк – самая распространенная модель заговоров. Реже встречаются однообразные ритмичные структуры и образцы ритмичной прозы.

*Mzia Suladze*

### **The rhythmical structure of Georgian charms**

(Summary)

Studies of complex rhythmical-melodical structures show, that they are based on the principal of parallelism. This poetic model is widely spread all over the world, beginning with the Jewish poetry and church music antiphons and ending with refined Greek, Italian and English poems. Parallelism is the principal mean of the poetic technique in the Chinese poetry too. We meet the

same architectonic model in the Egyptian manuscripts and in the oral practice (literature) of different people.

The deployment of different constants of the poetic parallelism in the formation of rhythmical models of curing and exorcising charms is different. We meet here repetition of the sounds (alliteration, assonance), almost all kinds of lexical repetition (simple repetition of the words, variation of stems), repetition of phrases, separate periods, whole texts. Combination of different (various) repetitions is also remarkable. Their various spectrum defines (determines) the rhythmical structures of charms and increases their emotional colour.

Peculiarity and melody of rhythmical-melodical structure are determined by various phenomena. We must especially note the harmony of vowels, assonance and the poetic mean of alliteration. They make very specific phonetic expressiveness, which serves the aim of musical harmony.

Oral repetition greatly contributes to the formation of rhythmical structure. Rhythmical melody is also composed of spiral repetition. Typical features of this genre include word-play, repetition with variation of the stems of words, which show similar complexes of sounds and promote perfection of lines.

Variation of rhythmical structure is often met in charms with logical repetition of one or several textual sections.

The mysterious character of the melodical phrases of charms is often defined by types of poetic parallelism: gradation, enumeration and repetition. Each of them brings in characteristic rhythmical impulses in the musical organization of magical texts.

Poetic gradation effects words from the same semantic field. The elements of these fields are separated by different semantic distances. The quantity of the words of poetic gradation defines the polyphonic character of lines.

One of the most widely spread aspects of poetic models of parallelism is grammatical parallelism, where morphological and syntactical categories have poetic function.

This kind of parallelism plays an important part in the formation of structural models of charms. Here we meet both morphological and syntactical models of parallelism, which contribute to the rhythmical organization of all the periods of charms.

Types of sentences, frequency of separate morphological and syntactical categories define the rhythmical currency and character of the texts.

There is a regulation of rhythmical models in charms primarily by employing one form of verbs, by inflecting nouns in the same number and case, by repetition of conjunctions and particles. Rhythm regulates also the method of syntactical duplication of the sentence.

In charms as an exception we find examples where only one of the metric models is kept.

---

The rhythmical currency is often influenced by the different ritual actions: whispering, rising tone, the use of needle, water, knife. Pronunciation of the words which serve for the formation of the integral rhythmical field is especially important.

We find three types of rhythmical-melodical models. Inconsistent and changeable rhythmical structures, which consist of different rhythmical lines are most widely spread models of charms. More seldom we meet monotonous rhythmical structures and examples of rhythmical prose.