

Յ. 2. ԽԼՂԱԹՅԱՆ

ՀԶՅՈՒՆԱԿԱՆ ՈՃԱՐԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Խոսքի արտահայտչական հնարավորություններն ուժեղացնող ոճական հնարանքների զգալի մասը հիմնված է հնչյունական միջոցների միտումնային (նպատակային) օգտագործման վրա: Այդ հնարանքներից են՝ խոսքի հնչյունական կազմակերպման զանազան եղանակները, տաղաչափական առանձին հնարները, ձայնային տարրեր տպավորություններ առաջացնելու միջոցները: Հասկանալի է, որ այս բոլոր երևույթները դրսևորվում են գերազանցապես բանավոր խոսքում, քանի որ կապված են լեզվի հնչական կողմի հետ: Գրավոր խոսքն այս պարագայում ուշադրության է առնվում այնքանով, որքանով պետք է միջոցներ գտնել բանավոր խոսքի հնչյունային այդ առաձնահատկությունները գրավոր արտահայտելու և ապա դրանք ընթերցանության ժամանակ վերարտադրելու համար: Այս առումով, ինչպես և ընդհանրապես, կարևոր է դառնում նաև արտասանության մեջ ոճական-արտահայտչական շերտավորումների հայտնաբերման ու դրանց նկարագրման խընդիրը, որի նպատակը արտասանական հնարավոր իդեալին ձգտելու և խոսքի արվեստի կատարելության հասնելու ուղիների որոնումն է: Ահա հարցերի այն շրջանակը, որով զբաղվում է հնչյունական ոճաբանությունը:

Եթե հնչյունաբանությունն ուսումնասիրում է հնչյունների ձևավորման ընթացքը, նրանց դիրքային կամ փոխազդեցական փոփոխությունները, խոսքի հնչերանգային և ութմական հատկանիշները, ապա հնչյունական ոճաբանությանը հետաքրքրում են այդ երևույթների արտահայտչական հնարավորությունները, այն խնդիրը, թե ինչպես կարելի է այդ երևույթներն այս կամ այն կերպ օգտագործելով հասնել խոսքի առավել արտահայտչականության և հուզականության և, հետևաբար, նրաներգործության ուժեղացման:

Հնչյունական ոճաբանության ընդհանուր ոլորտում կարելի է առանձնացնել երկու շրջանակ, որոնցից առաջինն ընդգրկում է հնչյունական արտահայտչամիջոցներն ու ոճական հնարները, երկրորդը՝ իմաստային-ոճական և հոգեբանական դրդապատճառներից բխող արտասա-

նական առանձնահատկությունները՝ Որոշ հեղինակներ հնչյունական ոճաբանության հետաքրքրությունների շրջանակում մտցնում են նաև տաղաչափական երևույթները, որոնք իրականում բանաստեղծության տեսության (պոետիկա) ուսումնասիրելիք հարցեր են:

Մինչև վերջին ժամանակներս խոսքի հնչական կողմը դուրս էր մնում ոճաբանական հետազոտությունների ոլորտից: Ոճաբանության նպատակը համարելով միայն լեզվախոսքային համարժեք (հմանիշ) իրողությունների ուսումնասիրումը և հնչյունաբանության ասպարեզում այդպիսիք շտեմելով՝ լեզվաբաններն իրենց ուշադրությունը կենտրոնացնում էին բառապաշարի, մասամբ էլ քերականական երևույթների վրա: Ավելի ուշ, գործառական սկզբունքով լեզվական ողջ համակարգը դիտարկելու շնորհիվ, ոճաբանական հետաքրքրությունները տարածվում են նաև խոսքի հնչական կողմի վրա: Նույնիսկ ոճաբանության մեջ հատուկ բաժնի՝ հնչաոճաբանության (фоностистика) առանձնացման արդարացի փորձեր են արվում:

Հնչյունական ոճաբանության զանազան հարցերի մասին գրել են սովետական մի շարք լեզվաբաններ, ինչպես Ի. Ռ. Գալպերինը, Ի. Վ. Առնոլդը, Մ. Ն. Կոթիան, Ի. Բ. Գոլուբը և ուրիշներ¹:

Սույն հոդվածը ոճաբանական տեսանկյունից հայերենի հնչյունական-արտասանական երևույթների միավորման և հետազոտման առաջին փորձն է:

Հնչյունական արտահայտչամիջոցներ և ոճական հնարներ

Ամեն մի խոսք (գրավոր, թե բանավոր) արտաբերվում է կամ վերարտադրվում, և, հետևաբար, ներկայանում է իբրև հնչյունների որոշակի կազմակերպված ամբողջություն: Հնչյունական կողմը խոսքի համար ծառայում է ոչ միայն իբրև սոսկ ձև, այլև իր բաղկացուցիչների տարբեր փոփոխություններով ու զուգորդումներով դառնում է վերաբերմունքի, տրամադրության արտահայտման կարևոր միջոց: Այդ դերն իրականացվում է ոչ միայն ձայնի տոնի, բարձրության, տևողության, դադարների, հնչերանգի փոփոխություններով, այլև հնչյունների ընտրության միջոցով՝ այդ ընտրությունը կապելով հաղորդվող մտքին, իմաստին կամ տրամադրությանը: Այս ձևով խոսքի արտաբերին, հնչյուն-

¹ См. И. Р. Гальперин, Очерки по стилистике английского языка, М., 1958; И. В. Арнольд, Стилистика современного английского языка, Л., 1973; М. Н. Кожина, Стилистика русского языка, М., 1977; И. Б. Голуб, Стилистика современного русского языка, М., 1976.

նական կողմը ստանում է գեղագիտական արժեք, դառնում արտահայտչամիջոց, նպաստում խոսքային պատկերների ստեղծմանը:

Խոսքի հնչական կողմի և բովանդակության փոխհարաբերությունը պատկերացնելու համար բավական է հիշել, թե ինչպես միայն ձայնի տոնի փոփոխությամբ միևնույն բառը կամ բառակապակցությունը արտահայտում է տարբեր, երբեմն ուղղակի հակադիր իմաստներ: Այդ միջոցով, առանց խոսքի բառային կազմը փոխելու, կարելի է արտահայտել հեգնանք, ժխտում, արհամարհանք, հիացմունք, վախ, ուրախություն, կարգադրություն, հորդոր և այլն: Սա նշանակում է, որ հնչյունական կազմն ունի ոճական մեծ հնարավորություններ և գեղագիտական տեսանկյունից հսկայական դեր է խաղում խոսքի մեջ: Հասկանալի է, որ ոճական այդ հնարավորություններն իրենց գեղագիտական դերը կատարում են միմիայն խոսքի բովանդակությանն առնչվելով: Հակառակ դեպքում, երբ դրանց առկայությունն ինքնանպատակ է, երբ դրանք անջրպետված են հաղորդվող մտքից, ոչ միայն չեն կատարում այդ դերը, այլև թուլացնում են խոսքի գեղարվեստական արժանիքները:

Հնչյունաբանության ոճական հնարավորությունները կարելի է բաժանել երկու խմբի: Առաջինում միավորվում են այն երևույթները, որոնք նպաստում են հեղինակային միտումի համաձայն խոսքի հնչյունական կողմի կազմակերպմանը և դրսևորվում են հնչյունների ու հնչունախմբերի տարբեր դուգորդումներից ծնվող զանազան էֆեկտների ձևով: Երկրորդ խումբը կազմում են խոսքի արտաբերական կողմին (արտասանությանը) առնչվող երևույթները:

Այսպիսի բաժանման հիմքում դրվում է այն հանգամանքը, որ առաջին խմբի երևույթները խոսողի համար որոշ ազատության, տարբեր մեկնաբանությունների հնարավորություն են տալիս: Դրա շնորհիվ է, որ տարբեր դերասաններ դրամատուրգիական նույն տեքստին կարողանում են տարբեր մեկնաբանություններ տալ: Մինչդեռ երկրորդ խմբի երևույթներն այդ հնարավորությունը զրեթե բացառում են: Այս դեպքում խոսքը վերարտադրվում է հիմնականում այնպես, ինչպես պլանավորել է հեղինակը: Այս հանգամանքը հաշվի առնելով՝ երբեմն հնչյունական ոճական միջոցների նշված խմբերը համապատասխանաբար կոչում են հեղինակային և կատարողական միջոցներ²:

Խոսքի հնչական կողմին ներկայացվող առաջին պահանջը քառնենչալքյունն է: Կոնկրետ բովանդակություն արտահայտելուց բացի, խոսքը պետք է լինի բարեհունչ, ծառայի ոչ միայն հաղորդակցական, այլև գեղագիտական նպատակների: Հայոց լեզվի հնարավորություններն

² Տե՛ս Խ. Բ. Արուսեան, նշվ. աշխ., էջ 249:

այս ասպարեզում բավական մեծ են: Դրան նպաստում են կայուն վերջնական շեշտադրությունը, մեղեդային առոգանությունը, հնչերանգի ճկունությունը, ձայնորդ հնչյունների առատությունն ու գործածության մեծ հաճախականությունը, ինչպես նաև մի շարք այլ գործոններ, որոնք հայերեն խոսքը դարձնում են երաժշտական և ախորժալուր: Իսկ երբ այդ բնական գործոններին ավելանում են հեղինակային նպատակադրված որոնումները, խոսքի հնչյունական կազմի արտահայտչական հնարավորություններն ավելի են մեծանում:

Բարեհնչությունը սովորական «լավ, գեղեցիկ հնչում» իմաստից բացի ոճաբանության մեջ նշանակում է նաև «գեղահնչաբանություն» (инструментовка), այսինքն՝ խոսքի հնչյունական կազմի այնպիսի ընտրություն, որ համապատասխանում է ասույթի տրամադրությանը³: նման համապատասխանության ստեղծման միջոցներից են հնչյունական կրկնությունները, նմանաձայնությունը, ռիթմը և այլն:

Գեղահնչման կարևոր միջոցներից է հնչանգաբանությունը (звуконисъ)՝ արտահայտության հնչյունական կազմի համապատասխանությունը պատկերվող առարկային կամ երևույթին: Որոշ լեզվաբաններ և հոգեբաններ առաջ են քաշում լեզվի հնչյունների և զանազան հոգեկան ու մտային պատկերացումների համապատասխանության տեսակետը: Մ. Շաստենը, օրինակ, գտնում է, որ լեզուների մեծ մասում տեսողական և լսողական ընկալումների միջև փոխկապվածություն կա, հետևաբար խոսքի մեջ այս կամ այն հնչյունի գերակշռությունը լսողի մեջ արթնացնում է կոնկրետ տեսողական զգացողություն⁴: նման տեսակետներ ունեն նաև Ժ. Վանդրիսը, Ժ. Մարուդոն, Ա. Մորիսը: Այդ տեսությանը տուրք է տրվել նաև հայ իրականության մեջ⁵:

Մ. Աբեղյանը «Հայոց լեզվի տաղաչափություն» աշխատության մեջ գրում է. «...բուն ու բիրտ զգացումներն ու զաղափարները արտահայտվում են կոշտ բաղաձայններով, իսկ մեղմ ու փափուկ զգացումները՝ ձայնորդ /ռնգային և նաև Ն, Մ, Ռ, Բ, Լ/ հնչյուններով»⁶, ապա առաջ է տանում իր միտքը ձայնավորների վերաբերյալ. «Ինչպես ամեն բաղաձայն իր հատուկ աղմուկն ունի, նույնպես և ամեն ձայնավոր ունի իր հատուկ երանգը. ուստի գեղարվեստական առձայնությամբ

³ М. Д. Кузнец и Ю. М. Скребнев, Стилистика английского языка, Л., 1960, с. 95—96; И. В. Арнольд, *նշվ. աշխ.*, էջ 254:

⁴ Տե՛ս նաև А. И. Журавлев, Автоматический анализ эмоционального тона стихотворного текста. Тезисы конф. «Проблемы прикладной лингвистики», М., 1969.

⁵ Տե՛ս Կ. Վանցյան, Հայերեն ձայնավորների նվագանությունը, «Մուրճ», 1997, № 6; Հ. Սուրխարյան, Գրականության հարցեր, Երևան, 1970, էջ 168:

⁶ Մ. Աբեղյան, Երկեր, 4. Ե., Երևան, 1971, էջ 337:

այնպիսի ձայնավորներով պետք է լինի, որ համապատասխանի բանաստեղծի արտահայտած հիմնական զգացումին: Եթե մի տրտում ու տխուր վիճակ է նկարագրվում, կարելի չէ բաց ու պայծառ Ա-ձայնավորի հանգիստություն անել՝ և, ընդհակառակն, պայծառ և ուրախ տրամադրությունը կարելի չէ արտահայտել Ու, Ի, Ը խուլ ձայնավորների հանգիստությամբ⁷: Սակայն, ինչպես երևում է, նա վերոնշյալ տեսությունն ամբողջությամբ չի ընդունում: «Այս ամենի մասին... կարելի չէ մի որոշ կանոն դնել: Թեպետ կան տեսություններ զանազան լեզուների ձայնավորների երանգի մասին... Բանաստեղծին իրեն է մնում միշտ որոշել, թե երբ և որ ձայնավորը ինչ ազդեցություն է թողնում»⁸: Եվ, իրոք, դժվար չէ կոնկրետ օրինակներով ցույց տալ այդ կարծիքի անհիմն լինելը: Բազմաթիվ տխուր, նույնիսկ «ողբերգական» իմաստ ունեցող բառեր կան, որոնք կազմված են «պայծառ և ուրախ» Ա-հնչյունով (մաճ, խավաւ, դագաղ, հառաչ, ախ, վախ. և այլն): Այս և նման մտքերը գերազանցապես սուբյեկտիվ բնույթ ունեն, փորձառական ճանապարհով չստուգված, չճշտված (մի բան, որ անհնար է) և, ինչ խոսք, ընդունելի չեն: Պետք է խոսել ոչ թե հնչյունների մեջ ի սկզբանե պարունակվող իմաստի կամ երանգի մասին, այլ նույնատիպ հնչյունների կրկնություններից կամ խոսքի մեջ դրանց գերակշռությունից ծնվող տրամադրության և ձայնական տպավորության:

Ասույթի հնչյունական կազմի ընտրությունն, անշուշտ, ազդում է նրա ընդհանուր տրամադրությանը: «Հնչյունական կրկնությունները, իհարկե, գեղարվեստական արտահայտչության յուրահատուկ միջոցներ են, — իրավացիորեն գրում է Ի. Ռ. Գալպերինը: — Նրանք կարող են, օրինակ, ուժեղացնել հուզական ազդեցությունն ընթերցողի վրա, ստեղծել արտահայտության որոշակի տոն, իսկ երբեմն էլ որոշակի զուգորդություններ առաջացնել բնության մեջ գոյություն ունեցող իրական հնչյունների ու ձայների հետ, բայց դրանից նրանք որոշակի իմաստի կրողներ չեն դառնում»⁹:

Բարեհնչության պահանջները արձակ և չափածո խոսքերի վերաբերմամբ տարբեր են: Այն, ինչ չափածոյում համարվում է բարեհնչության ստեղծման միջոց (հնչյունական կրկնություններ, հանգ), արձակում դիտվում է իբրև դրա խախտում: Նման միջոցները արձակ խոսքում հաճախ մոծվում են երգիծական նպատակով: Արձակում բարեհնչության առկայությունը հիմնականում կախված է խոսքի արտաբեր-

⁷ Նույն տեղում, էջ 338:

⁸ Նույն տեղում, էջ 338—339:

⁹ И. Р. Гальперин, *Указано выше*, էջ 278:

ման բնական պահանջների պահպանումից: Իբրև լրացուցիչ միջոցներ ծառայում են նախադասության ծավալը, կառուցվածքը և խոսքի ուժի մասը: Գի դը Մոպասանը մի առիթով գրել է. «Դարձվածքը կապրի միայն այն դեպքում, եթե համապատասխանում է շնչառության բոլոր պահանջներին: Սա գիտեմ՝ այն լավ է, եթե կարելի է կարդալ բարձրաձայն: Վատ գրված արտահայտությունները չեն դիմանում այդ փորձությանը: Ներանր ճնշում են կուրծքը, նեղացնում են սրտի զարկերը և, հետևապես, հարմարված չեն կյանքի պայմաններին»¹⁰:

Շնչահանգույթյան մասնավոր դրսևորումներից է բնաձայնությունը՝ բառի, արտահայտության հնչյունական կազմի նմանեցումը բնության կամ կենդանիների արձակած ձայներին, խոսքի կառուցումը այդպիսի բառերից: Հայերենում նմանօրինակ բառերը բավական մեծ թիվ են կազմում, ինչպես՝ ծուղուղու՛, հա՛ֆ, զոմոալ, կոիմ, օռոց, միաճ՛, ծի՛վ-ծի՛վ և այլն:

2. Թումանյանը «Անուշ» պոեմում գետի ջրերի ձայնը պատկերում է վրշիվըալ, վաշ-վիշ, վուշ-վուշ բնաձայնական բառերով:

Վրշիվըում է գետը—վո՛ւշ, վո՛ւշ,
Ու հորձանը է տալիս հորդ,
Ու կանչում է՝ «Արի՛, Անո՛ւշ,
Արի՛, տանեմ յարիդ մոտ...»:

(2. Թումանյան, Երկեր, հ. 2, Երևան, 1958)։

Ն. Զարյանը հանրային դաշտերում աշխատող մեքենաների աղմուկն ու եռուզեռը սլատկերելու համար օգտագործել է բնաձայնությունը, որ հանդես է գալիս բաղաձայնությի հետ խառն:

Շիրակի շեն դաշտերում
Հիմա
Շափշափում են,
Թափթափում,
Խլրտում
Շոգ —
Շա՛փ-շա՛փ,
Թա՛փ-թա՛փ...
— Շի՛րի՛ր
Շին-բարդ-բարդ...
Շին-բարդ-բարդ...
Շա՛փ—շա՛փ
Թա՛փ—թա՛փ...¹¹,

¹⁰ ГИ де Мопасан, Полное собрание сочинений, т. XIII, М., 1965, с. 202.

¹¹ Ն. Զարյան, Զրանցքի կապույտ երկրում, Երևան, 1926, էջ 11:

Հայ բանաստեղծների հնչյունական ձևական որոնումները շատ չեն. Հաճախ նրանց գործերում նմանաձայնությունը հանգես է գալիս մասնակի դրսևորումներով:

Հնչյունական կրկնությունների օգտագործումը

Հնչյունական կրկնությունները խոսքի վրա կարող են երկակի ազդեցություն գործել: Դրանց տարերային, շմտածված առատությունը կարող է իջեցնել խոսքի գեղարվեստական արժեքը, անբարեհնչության պատճառ դառնալ: Մինչդեռ, երբ հնչյունների կրկնությունն արվում է հեղինակային հատուկ նպատակադրումով, արտահայտչական կարևոր դեր է խաղում: Ահա թե ինչու բանաստեղծական խոսքում հաճախ են դիմում այդ հնարանքին:

Հնչյունական կրկնություններ բանաստեղծության մեջ դրսևորվում են բաղաձայնային, առձայնային և հանգի ձևով:

Բաղաձայնային.— Բաղաձայնայինը միևնույն տողի կամ արտահայտության ներսում նույն կամ նման բաղաձայն հնչյունների կրկնությունն է¹²:

Իբրև բանաստեղծական խոսքի արտահայտչական միջոց, բաղաձայնայինը հայ գրականության և բանահյուսության մեջ հայտնի է դեռ վաղնչական ժամանակներից: Նախագրային և հին գրաբար բանաստեղծության մեջ, ուր բացակայում էր հանգը, ռիթմական և երաժշտական տպավորություն ստեղծելու հիմնական միջոցը հնչյունական կրկնություններն էին:

Ծրկնէր երկին, երկնէր երկիր,
Ծրկնէր և ծովն ծիրանի.
Ծրկն ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն եղեգնիկ,
Ընդ եղեգան փող՝ ծովն ելանէր,
Ընդ եղեգան փող՝ բոց ելանէր,
Եւ ի բոցոյն վազէր խարտեաչ պատանեկիկ.
Նա հուր հեր ունէր,
(Ապա թե) բոց ունէր մորուս,
Եւ աշկունքն էին արեգակունք:

12 Հեղվարանության մեջ բաղաձայնային համապատասխան լատիներեն «ալիտերացիա» տերմինը երբեմն օգտագործվում է առհասարակ հնչյունների (թե՛ բաղաձայն, թե՛ ձայնավոր) կրկնությունն անվանելու համար: Տե՛ս О. С. Ахманова, Словарь лингвистических терминов, М., 1966, с. 40:

Ո՞տար ինձ զօնիս ծխանի
Ծւ զառաւօտն նաւասարդի,
Զվազելն եզանց և զվարզելն եղջերուաց...
(«Մարգարիտներ հայ թնարերգութեան, հ. 1,
Երևան, 1971»):

Միջնադարյան բանաստեղծները ժողովրդական բանահյուսութեան
ոճական այլ առանձնահատկութիւնների հետ միասին իրենց ստեղծա-
գործութիւններում լայնորեն օգտագործում էին նաև բաղաձայնութիւն-
Դրա մի շարք դասական օրինակներ է տվել Գր. Նարեկացին:

Գոհար վարդն վառ առնալ
Ի վեհից վարսիցն արփենից:
Ի վեր ի վերայ վարսից
Մաւալէր ծաղիկ ծովային...
Աչքն ծով ի ծով ծիծաղախիտ
Մաւալանայր յառաւօտուն...
(Գ. Նարեկացի, Տաղեր, Երևան, 1957):

Բաղաձայնութիւնը բավական տարածում ունի նաև հայ նոր բանաս-
տեղծութեան մեջ: Ընդ որում ոճական այդ հնարանքի գործածութիւնները
կարելի է բաժանել երկու խմբի՝ ա. երբ բաղաձայնութիւնն օգտագործվում
է բնութեան երևութիւնների ձայնական տպավորութիւններ ստեղծելու,
համապատասխան զգացական ու պատկերային զուգորդութիւններ
առաջացնելու նպատակով, բ. երբ բաղաձայնների կրկնութիւնը սոսկ
հնչյունախաղ է գոյացնում և միայն ուժեղացնում բանաստեղծութեան
երաժշտականութիւնը: Առավել շատ հանդիպում են երկրորդ տիպի
գործածութիւններ, սակայն կարելի է բերել բավական օրինակներ ևս,
երբ հեղինակներին հաջողվել է հնչյունների կրկնութեամբ ստեղծել ան-
հրաժեշտ ձայնական էֆեկտներ:

Ն. Թումանյանը «Ախթամար» բալլադում [Ծ], [Ձ] բաղաձայննե-
րի կրկնութեամբ վերարտադրում է ալիքների ձայնը:

Սըփում է ծովն ալեծածան
Մփում է սիրտը տըղի-
Գոռում է ծովն ահեղաձայն,
Նա կըռվում է կատաղի:
(Ն. Թումանյան, Երկեր, հ. 1, Երևան, 1958):

Նույնը տեսնում ենք նաև Ավ. Իսահակյանի հետևյալ երկատողում.

Ծովն ալեկոծ, սանձակոտոր,
Իր քար շրթներն է կրծում ...
(Ավ. Իսահակյան, Լիրիկա, Երևան, 1968):

Ջանգալների ձայնի զգացական վերարտադրման նպատակով Մ. Մեծարենցը կրկնում է [Ջ] բաղաձայնը.

Տո՛ւր ինձի, Տե՛ր, ուրախությունն անանձնական.
Ջանգալներո՛ւ պես զայն կախեմ ամեն զբրան՝
ու զերթ նարոտ ամեն դրան զայն պսակեմ:

Բաղաձայնությւնը Մ. Մեծարենցի սիրած բանաստեղծական հնար-
ներից է.

Գիշերն անուշ է, գիշերն հեշտագի՛ն,
հաշիշով ոճուն ու բալասանով.
լուսեղեն ճամփեն ես կանցնիմ զինով՝
գիշերն անուշ է, գիշերն հեշտագի՛ն...

Հոգվույս դափ ու թմրուկի
կիչնե՛ծ ծիծաղն այս գիշեր,
ծնծղաներու պես ցնծուն՝
ծափ կգարենն իմ հուշեր:

Խոնջ իրիկունն արագորեն կը խոնարհի գեպի խավար...

Մութ սենյակիս մեջ կշռեմ առջի համբույրն անրչելեն...

Ցայգն է ժայթքում իր շողակի շատրվաններն անրջական...

(Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1956)•

Բաղաձայնությի այս կարգի գործածությունների լավ օրինակներ է
տվել Վ. Տերյանը՝ Աշնանը վերաբերող նրա բանաստեղծություններում
[Շ] հնչյունի կրկնությամբ տողերի միջից ասես լսվում են աշնանային
քամու սոսափն ու թափվող տերևների շրշույունը:

Աշնան մշուշում շշուկ ու շրշույուն,
— Բարդիններն են քաց պատուհանիս տակ,—
Դու ես, որ դարձյալ թախիծով հիշում,
Կանչում ես նորից . կարոտով հստակ:

Անտես ու հուշիկ իմ շուրջը շրշում
Եվ շշնջում ես և անուշ շրշում,
Պայծառ տրտմությամբ ինձ ես անրջում
Ու զաղտնի սիրով սիրում ու հիշում:

Կամ՝

Աշուն է, անձրև... Ստվերներն անձև
Դողում են դանդաղ... Պաղ, միապաղաղ
Անձրև՝ ու անձրև'...

(Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1960)•

Հնդհանրապետ կարելի է նշել, որ բաղաձայնությին՝ իբրև գեղար-
վեստական արտահայտչամիջոցի, հաճախ են դիմել Մ. Մեծարենցը,
Ավ. Խաչակյանը, Վ. Տերյանը, Հ. Շիրաղը, Հ. Սահյանը։ Սոսկական
բաղաձայնությը, երբ հնչյունական խաղերը լուրջ բարեհնչուն ու երա-
ժշտական են դարձնում խոսքը, հանդիպում է նրանց շատ ստեղծագոր-
ծություններում։ Վ. Տերյանը բաղաձայնությ ստեղծելու նպատակով
դիմում է ոչ միայն նույն, այլև նման հնչյունների կրկնությանը։

Ցուրտ անձրև է միգում

Հեկեկում,

Տխրություն է երգում

Իմ հոգում։

Վարդավառի վարդերը վառ

Երգող երգչիդ երգվում եմ ես...

Հույսն էր մեռնում, օրը մթնում,

Մութը տնից տուն էր մտնում.

Ես տեսա քեզ իմ ճամփի մոտ,

Իմ մտերի՛մ, իմ անծանոթ։

(Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1)։

Ավ. Խաչակյանի բանաստեղծությունների երաժշտականության
պատճառներից մեկը նրանցում հնչյունական կրկնությունների, առանձ-
նապես բաղաձայնությի առատությունն է։

Մենակ, անընկեր ձեր գիրկն եմ ընկել,

Կենսական ծովի ահեղ պտույտնե՛ր...

Սիրեցի. յարբս տարան,

Ցարա տըվին ու տարան...

(Ավ. Իսախանյան, Լիրիկա)։

Բանաստեղծը նույն կամ նման հնչյունները կրկնում է ոչ միայն
միևնույն տողում, այլև ողջ բանաստեղծության մեջ։ Երբեմն էլ մի քա-
ռատողում եղած բաղաձայնությին մյուս քառատողում հաշորդում է
մեկ ուրիշը։ Դրանով պահպանվում են ոտանավորի ռիթմական թափն
ու երաժշտական լարվածությունը՝ միաժամանակ խուսափելով միապա-
ղաղությունից։

—Քնթուշ լուսնի շուշան-փոշին

Մաղեց հեզ դետի վերա.

Մեղմիկ խըշշաց ցորեն, ցողուն,

—Սիրտըս անդո՛րր կծըփա։

Ուռինները նազաւ—ծածա՛ն,
Տերենները կշընշեն,
Ծիտ ու ծիծեռ ճուղքի վրան
Վառ երազում կնընշեն...

Լուս կծորե աստղը շողե՛ր
Ու ծըղրիղը կծըղրա.
Քամին կերզե գաղտնի երգեր,—
— Միտքըս հեռո՛ւ կսըլանա...

Լուսնակն անցավ,— մութը մըթին
Մաղեց հեզ գետի վըրա...
Մանըր խըշշաց լացող ուռին,
— Սիրտըս տըխո՛ւր կհեա...

(Ավ. Իսաճախյան, Լիրիկա),

Բաղաձայնույթի դրսևորումներ կան նաև բանաստեղծի «Արու-լա-լա Մահարի» պոեմում: Այնտեղ, ուր բանաստեղծը նկարագրում է քարավանի ընթացքը, գիշերային անդորրը, բաղաձայնույթն օգնում է ստեղծելու համապատասխան հուզական տպավորություններ.

Եվ ղողանչները ծորում քաղցրալուր՝ ողողում էին դաշտերը անդորր...

Եվ ղողանշում էր ողջ երկինքն անհուն՝ աստղերի շթեղ, անշեղ զաշնակով...

(Ավ. Իսաճախյան, Երկեր, 1955),

Ժամանակակից հայ բանաստեղծները ևս հաճախ դիմում են բաղաձայնույթին: Սակայն նրանց գործերում այդ հնարանքը լուկ արտաքին-ձևական, երբեմն էլ երաժշտական տպավորություն է ստեղծում և իմաստային-հուզական բեռ չի կրում:

Ա՛խ, Շամիրամ շամբշոտաշուրթ,
Դու շիմացար, որ անհագուրդ
Սուրը սիրտ չի գերել կարող,
Սուրը սեր չի բերել կարող,
Քեկուզ արար աշխարհ գերի,
Սուրը երբեք սեր չի բերի ...

Սոսավում է ու սիրով սարն է ելնում իմ սոսին,
Սոսին իմ սեզ հարսի պես լուսնի ոսկե կուժն ուսին,
Ու ես շորորն եմ հիշում իմ Շուշանի ապրեշում,
Որ հուշ դարձել մշուշում ու ինձ դրժել՝ չի հիշում...

(Չ. Շիրազ, Լիրիկա, Երևան, 1946),

Եվ հոգնաշավիղ աշխարհների մեջ,
 Ինչ կանչերով էլ ականջս շահեն,
 Ինչ սերերով էլ սիրտս պաշարեն,
 Ինչ համերով էլ կաշառեն լեզուս
 Շաղոտ շուրթերով՝ շարականաշուք,
 Քո շշուկներն եմ կրկնելու նորից:

Երկնքում բամբյուն է ու բոց,
 Երկնքում՝ կայծ ու կռիվ,
 Բախվում են խորթ ու խոռվ
 Ամպերը խոփվ-խոփվ:

Խրվում են իրար երախ,
 Խրտնում են իրար զրկից,
 Բռնում են իրար թիկունք,
 Բռնում են իրար րկից:

(Հ. Սաճյան, Քարափների երգը, Երևան, 1968):

Երբեմն նույն կամ նման հնչյունների կրկնություններն ուղեկցվում են նման բառերի կրկնությամբ:

Ձորի վրա,
 Միվ-ծիվ հավթեր,
 Ու ձորի մեջ ծիլ-ծիլ ոսկի:
 Քերծերն ի վար
 Մերպերի մեջ
 Քարանձավի
 Բլրի կրծքին
 Ալեծածան
 Միծեռնախոտ
 Ու թավակուրծք
 Մործորն ի վար

Մվեն-ծվեն
 Երկինք ծավի:
 Մըլընգ-ծըլընգ
 Մղրիդի երգ
 Մուլ-ծուլ փախչող
 Մուլուրված ուլ
 Մի քարայծի:
 Մուփ-ծուփ շրվեծ,
 Մուպերի մեջ
 Մաղիկ, ծիծաղ
 Ու ծիածան:

(Հ. Սաճյան, Քարափների երգը):

Առձայնույթ.— Խոսքին երաժշտականություն և բարեհնչություն հաղորդող հնարանքներից է նաև առձայնությը՝ ձայնավորների կրկնությունը բանաստեղծական նույն տողի կամ արտահայտության ներսում:

Հնչյունների կրկնության այս տեսակը ավելի քիչ է հանդիպում, քան բաղաձայնությը: Դրա հիմնական պատճառը առձայնությի և պատկերվող երևույթի իմաստային-հուշական կապի թուլությունն է:

Այն չի կարող նույնպիսի հուշական լիցք կրել, ինչպես բաղաձայնությը և օգտագործվում է հիմնականում բարեհնչություն ստեղծելու նպատակով:

էս ճամփեն ուր-մուր,
Սև ծովի բուր կերթա...

Անճախ, անորոշ, անձև՝ տենչերով
Զգտում է հոգիս հեռո՛ւ, շատ հեռո՛ւ...

(Ավ. Խաճապյան, չորիկա):

Ցրտա՛ւր, հողմա՛ւր
Դողացին մեղմաբար
Տերենքը դեղին
Պատեցին իմ ուղին...

Ճանաչները թռչան...
Կանաչներս աշնան —
Իմ խոհերը մուրձ
Ցրտահա՛ւր, հողմա՛ւր...

(Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1):

Հ ա ն գ.— Առձայնությն ու բաղաձայնությն հնչյունների շկանոնա-
վորված կրկնություններ են և կառուցվածքային ինչ-ինչ սխեմաների շեն
ենթարկվում: Երբ հնչյունները կրկնվում են կանոնավոր կերպով՝ որո-
շակի համակարգով, առաջանում է հանգ:

Գոյություն ունի հանգի սովորական (լեզվական) և բանաստեղծա-
կան ըմբռնում: Սովորական իմաստով հանգը երկու և ավելի բառերի
վերջի շեղված ձայնավորների և դրանց հարող հնչյունների նույնու-
թյունը կամ նմանությունն է. պայծառ-անտառ, երես-անանիս, ծառ-
մացառ¹³,

Բանաստեղծական ըմբռնմամբ հանգը երկու կամ ավելի տողերի վեր-
ջի համահնչյունությունն է՝ սկսած վերջին շեղված ձայնավորից¹⁴:

Աղբյուրն անուշ հեթիաթի պես
Իր լույս երգով ժպտում էր մեզ.
Դու՝ մոտեցար մեղմ, համրաքայլ,
Որպես քնքուշ իրիկվա փայլ:

(Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1):

Հանգը բանաստեղծության մեջ կրկնակի դեր է կատարում: Լինելով
հնչյունական ներդաշնակման միջոց՝ նա միաժամանակ ունի և ռիթմա-
կան նշանակություն: Միշտ բանաստեղծական տողի միևնույն դիրքում
կրկնվելով՝ հանգ կազմող հնչյունները կամ հնչյունակապակցություն-

¹³ Մ. Արեղյան, նշվ. աշխ., էջ 336:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 345:

ներն առավել ևս շեշտում են խոսքի ուժը, ձևավորում և ավարտում են բանաստեղծական տողերը, շաղկապում միմյանց և այդ կերպ ամբողջականացնում խոսքը կամ նրա հատվածը:

Հայ բանաստեղծության մեջ հանգը մուծվել է X—XI դարերից: Առաջին գրավոր տեղեկությունը նրա գործածության մասին գտնում ենք Գր. Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» պոեմում: «Լալեաց բանաստեղծութիւն ևղանակողք ի նոյն գիր բերեալ ղավարտունս տանցն, ի մի գիծ սահմանեալ կացուցանեն»,— գրում է նա: Հիշյալ ողբասացների նման ինքն էլ պոեմի այդ հատվածը հանդավորում է Ե—հնչյունով:

Մ. Արեղյանը գտնում է, որ, ելնելով Նարեկացու վկայությունից, կարելի է ենթադրել, թե X դարի երկրորդ կեսին հանգն արդեն գործածական էր հայկական ժողովրդական երգերում¹⁵:

Գրավոր բանաստեղծության մեջ ամբողջովին հանգավոր գրված առաջին դործերից մեկը Գր. Մագիստրոսի «Հաղարտողեան» քերթվածն էր: Հեղինակի վկայությամբ ինքն այդպես դրել է ցույց տալու համար, թե հայ բանաստեղծության մեջ ևս կարելի է գործածել արաբական պոեզիայի «կափա» կոչված հնարը, այսինքն՝ հանգավորումը: «Տաղաչափութիւնը արաբացուցն սովորաբար վարժաբանութեամբ մրցեալք միայոդ աւարտեալ գծի. զոր դուք կափայ անուանէք»,—գրում է Գր. Մագիստրոսը: Ընդհանրապես գոյություն ունի կարծիք, թե հանգը սկզբնավորապես արևելյան պոեզիային բնորոշ երևույթ է եղել և եվրոպական բանաստեղծության մեջ մտել է իբրև արևելյան, մասնավորապես արաբական ազդեցություն: Այդ կարծիքն, անշուշտ, անհիմն չէ:

Հետագայում, հատկապես նոր գրականության մեջ, հանգը լայնորեն տարածվել ու մշակվել է: Այժմ էլ, սակայն, գրվում են անհանգ, այսպես կոչված սպիտակ ոտանավորներ: Դա հատկապես արվում է այն ժամանակ, երբ հեղինակն առավելապես մտահոգվում է բովանդակությունը ճշգրիտ հաղորդելու խնդրով:

Երբ որ տավարն է ծաղիկ արածում՝

Ձեմ զգում ո՛չ ցավ,

Ո՛չ էլ ափսոսանք.

Իսկ երբ որ մարդն է պոկում ծաղիկներ՝

Մի՛շտ ինչ-որ մի ցավ,

Ինչ-որ ափսոսանք

Մազում է հանկարծ

Ու ծակում հոգիս...

(Պ. Սևակ, Մարգը ափի մեջ, Երևան, 1963):

Բանաստեղծական տողերի հանգավորումը կատարվում է տարբեր հաջորդականությամբ՝ կից (ԱԱՐՐ), խաշած (ԱՐԱՐ), օղակած (ԱՐՐԱ) և այլն: Սա վերաբերում է սովորական քառատող բանաստեղծական տներին: Այլ կառուցվածքի ոտանավորներում (տերցիններ, սոնետներ, տրիտետներ) գործում են հանգավորման ուրիշ սկզբունքներ¹⁶:

Տողավերջի շեշտված վանկերի գոյացրած հանգն արական է: Վերջնավանկ շեշտադրության շնորհիվ հայերենում հանգերը մեծ մասամբ արական են:

Որպես կարմիր մի վերք, մի արնագույն քուրա,
Բռնկվել է ահա հորիզոնի վրա,
Այրվում է, որպես իրիկնային մի սեր,
Ու գնում է դեպի մայրամուտ ու գիշեր...

(Ս. Չառենց, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1962).

Իգական (անշեշտ) հանգերը հայերենում քիչ են, քանի որ մեր լեզվում խիստ սակավ են շեշտվում ոչ վերջին վանկերը:

Եվ ինչ է տվել ինձ բնությունը,—
Հավիտյան նորոգ իր հնությունը,
Իր շրվիժների անքնությունը
Եվ հոգնահույզ իր կրկնությունը...

(Հ. Սաֆյան, Քարափների երգը):

Իգական հանգեր շատ են կազմվում օժանդակ բայի կրկնությամբ, որն, ինչպես հայտնի է, չի շեշտվում: Ամբողջովին այդ կերպ է հանգավորված օրինակ, Հ. Սահյանի «Պապը» ոտանավորը:

Իմ պապը տնկել է
Մեր գյուղի շիվերը,
Իմ պապը պայտել է
Մեր գյուղի ձիերը:
Իմ պապը մեր գյուղի
Պատերը շարել է
Եվ բոլոր կամերը
Մեն-մենակ քարել է...

(Հ. Սաֆյան, Քարափների երգը):

¹⁶ Հանգի և առհասարակ հայերենի տաղաչափության մասին տե՛ս Մ. Արեղյան, Նշված, աշխ., էջ 336—337, էդ. Զբրեղյան, Գրականության տեսություն, Երևան, 1972, էջ 277—332:

Հանգերը լինում են ճշգրիտ և մոտավոր: Ժշգրիտ հանգի մեջ
կրկնվում են նույն հնչյունները:

Ծաղիկները թողած դեպի հուրն է բռնում,
Ու այրվում են, այրվում նրա թևերը ճուրք,
Բայց նորից ու նորից նա կրակ է տեղում
Ու բոցի մեջ փնտրում ուրա վայելքը առաք...

(Վ. Դավթյան, Ամառային ամպրոպ, Երևան, 1964):

Մոտավոր հանգերում կրկնվում են նման հնչյուններ:

Այդ երբ էր ...Անձրևն անցել էր արդեն,
Ու բուրում էին դաշտերը խաղաղ,
Երբ հանկարծ այգուց դու հլար իմ դեմ
Ոտերով բորիկ ու ցաղաղաղախ...

(Վ. Դավթյան, Ամառային ամպրոպ):

Մոտավոր հանգերը հաճախ կառուցվում են առձայնույթի օգտա-
գործմամբ՝ կրկնելով շեշտված ձայնավորները, ահա թե ինչու այդպիսի
հանգերը կոչվում են նաև առձայնութային (ասոնանսային):

Դեռ երգում է այստեղ զուռնան,
Դեռ դըհուր սիրտ է հուզում.
Թող հոգիդ դառնորեն ոռնա—
Միևնույն է կմեռնի անլիզու...

(Ս. Ջալիլզադե, Երկերի ժողովածու, հ. 1):

Դիրքային տեսակետից հանգերը կարող են լինել երեք տիպի՝
վերջնահանգ, որը տողի վերջում է, միջնահանգ (կամ ներքին հանգ),
որը տողի ներսում է, և գլխահանգ, որը տողի սկզբում է: Գործնակա-
նում մեծ մասամբ կիրառվում են վերջնահանգները, որոնք բանաստեղ-
ծույթյան հանգավորման սովորական ձևն են: Մինչ այժմ բերված բոլոր
օրինակներն այդ տիպի են:

Միջնահանգները շատ սակավ են գործածվում, որովհետև դրանք
թույլ հանգեր են:

Սև գիշեր, և հուլիս և խոհե՛ր անհամար,
Մոռացված երազներ՝ շուշաններ թառամած...

Մշուշներն են սաճում... Սոսավում է ուտին...
Իմ օրեր անհատնում, անխնայում և անտուն...

(Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1):

Սակայն երբեմն բանաստեղծները կարողանում են միջնաՀանգերը վարպետորեն զուգակցել վերջնաՀանգերին և հասնել առավել ներդաշնակության: Այդ կերպ է ամբողջովին կառուցված Վ. Տերյանի հետեյալ ոտանավորը:

Սև գիշերն է գրկել ինձ, մութն է պատել իմ ռախի,
Քեզ եմ կանչում ես ներքե, իմ հեռավոր, իմ անգին...

Ծա մոլորված մի կրակ, ես անհաստատ մի հոգանք,
Վիհեր, վիհեր անհատակ-տրտմություն ու սփոփանք:

(Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1):

ՄիջնաՀանգեր կարող են գոյանալ նաև նույն տողի ներսում, օրինակ՝

Ո՛չ տրտունջ, ո՛չ մրմունջ սգավոր,
Հեռացի՛ր, մոռացի՛ր ինձ հավետ,
Իմ ուղին միշտ մթին, մենավոր,
Կըզնամ իմ զժկամ ցավի հետ:

(Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1):

Գլխահանգեր գործնականում գրեթե չեն պատահում, եթե չհաշվենք բառակրկնությունն ու հարանունությունը տողասկզբում:

Լուրթը մեղնից՝ երկինքը դու,
Շուրթը մեղնից, դու համբույրը,
Ծուրտը մեղնից, իսկ դու՝ կրակ,
Իսկ դու՝ օջախ,
Իսկ դու՝ թռնիք...

(Պ. Սևակ, Անլուխի զանգակատուն, 1959):

Ռ Ի Թ Մ

Ռիթմը խոսքի ղանազան տարրերի կամ հատկանիշների համաչափ կրկնությունն է, որն արտահայտվում է մե՛րթ շեշտված և անշեշտ վանկերի, մե՛րթ խոսքի թափի արագացման ու դանդաղեցման, մե՛րթ միակերպ պատկերների ու արտահայտչամիջոցների որոշակի հաջորդականությամբ:

Բ. Վ. Տոմաշևսկին խոսքի ռիթմը բնորոշում է որպես «հնչման օրինաչափ կարգավորվածությունը ժամանակի մեջ»¹⁷, նկատի ունենա-

¹⁷ Б. В. Томашевский, О стихе, Л., 1929, с. 258.

լով միայն հնչական կողմը: Բայց, ուրիշն ունի նաև գեղագիտական կողմ, որի շնորհիվ այդ հատկությունը վերագրվում է նաև այլ, ոչ շարժուն, ստատիկ երևույթների (ճարտարապետություն, գեղանկարչություն, քանդակագործություն): Այս առումով էլ, զարգացնելով Տոմաշևսկու միտքը, Ա. Ա. Ռեֆորմատսկին գրում է. «Ռիթմը կապված է միանմանի հաշորդականությանը՝ ժամանակի մեջ»¹⁸:

Քնության մեջ ամեն ինչ, որ կապված է շարժման հետ, ունի իր որոշակի ռիթմը: Խոսքը նույնպես, իբրև դինամիկ պրոցես, ունի իր որոշակի ռիթմական կառուցվածքը: Բանաստեղծական խոսքի ռիթմն ավելի ցայտուն և որոշակի է, քան արձակինը, որովհետև բանաստեղծության մեջ օգտագործվող տաղաչափական զանազան հնարները ուժեղացնում են այն: Արձակ խոսքի բնական ռիթմն ուժեղացվում է պատկերների, թեմաների և տեքստի առանձին հատվածների կրկնությամբ, նախադասությունների զուգահեռ կառուցվածքով, թվարկումներով և մակդիրների որոշակի դասավորությամբ¹⁹:

Արձակ խոսքին ևս ռիթմական կառուցվածքի հատուկ լինելը նշել են մի շարք լեզվաբաններ ու գրողներ:

«Ռիթմը—դա ինքը բնությունն է»,—գրում է Դ. Դեմիտրևյանը:—Ռիթմը շատ կարևոր դեր է խաղում խոսքի մեջ, ուստի դրական երկի լեզուն մշակելիս պետք է հաշվի առնել այն: Սակայն շատ վարպետ և սկսնակ գրողներ շատ անդամ կոտրում, փշացնում են այդ ռիթմը և զգալով, որ «ինչ-որ բան լավ դուրս չեկավ», չեն գիտակցում, թե այդ ինչ էր, որ լավ դուրս չեկավ²⁰:

Ինքը՝ Դեմիտրևյանը, ռիթմական արձակի բազմաթիվ հիանալի նմուշներ է տվել հատկապես «Վարդանանք» պատմավեպում: Կրկնություններն ու թվարկումները, իրենց սովորական արտահայտչական գերից բացի, խոսքին տալիս են նաև համաչափություն: Միևնույն կամ նման միավորների կրկնության հետևանքով խոսքը բաժանվում է արտասանական համաչափ հատվածների, որից էլ ծնվում է խոսքի ներդաշնակությունը և ռիթմը: Օրինակներ՝

«Մութն ընկավ:

Ծվ ահա վեր կացավ անդրվրկանյան տափաստանային խելագար բուքը,|բարձրացրեց ձյունի շեղչերը,|թափահարեց հսկայական ջվալները,|ժայթքեց դաշի ամպեր,|սկսեց ձաղկել անծայրածիր տարածություններ...

¹⁸ А. А. Реформатский, Фонологические этюды, М., 1975, с. 53.

¹⁹ Н. В. Арнольд, *Եզված աշխ.* 267.

²⁰ ՀԱՍՀ գրականության և արվեստի թանգարան, Դեմիտրևյանի ֆոնդ, գործ № 872:

...Հետո երեկոն իջնում էր հովտի վրա, /ձորերը խոժոռվում էին./
երկիրը կապտում, /հետո սևանում, /երկնքի անդունդից դուրս էին լողում
աստղերը:/ Աղախիսները անկողիներ էին փռում կտրանը, /և Արտակի
տատիկը երեխաներին պառկեցնում էր քնելու» (Դ. Դեմիրճյան, Վար-
դաճաճ, Երևան, 1954):

Այս օրինակներում խոսքի ուժը պայմանավորված է ոչ միայն
խոսքի՝ միանման բաղադրիչներից կազմված լինելով, այլև այդ բա-
ղադրիչների կազմության բնույթից: Նախադասությունները միշտ չէ, որ
արտաբերվում են մի շնչով: Շատ հաճախ նրանք իրենց հերթին
տրոհվում են ավելի փոքրածավալ արտասանական միավորների, որոնք,
ծավալային մեծ տարբերություններ չունենալով, արտասանական ընդ-
հանուր շղթայում ստեղծում են միմյանց հաջորդող միաշափ կամ գրե-
թե միաշափ օղակներ, որոնց որոշակի հաջորդականությունը ծնում է
ուժը:

Ահա ութմական արձակի մի նմուշ ևս Ավ. Իսահակյանի «Լիլիթ»
պատմվածքից:

Եվ հեռուն երկնածիզ լեռներն էին սուզվել կապույտ լուռության մեջ
արծաթացու ձյունապսակներով: Սյունաքարձ ապառաժներից գլխավայր
նետվում էին ջրերը և հազանագույն դղորդով լցնում անձավները, ուր
խարտյաշ այծյամներն էին հանգիստ առնում:

Լեռների ոտների տակ Սնդուսի ծովն էր հեռվում, ուր լուսափետուր
որորները քնքշորեն խփում էին իրենց կուրծքը ոսկեծայր կոհակներին և
սուրում էին դեպի հեռավոր զմրուխտաշող կղզիները: Այնտեղ երփ-
նաթերթ ծաղիկներն էին խնկում և բարձրուղեշ արմավենիներն էին օր-
որովում գուրգուրող հովերի մեջ» (Ավ. Իսահակյան, Երկեր):

Այս հատվածում ութմաստեղծ հիմնական տարրը տրամաբանա-
կան շեշտն է, որ միշտ ընկնում է նախադասությունների ենթակաների
վրա՝ (լեռներն էին սուզվել..., այծյամներն էին հանգիստ առնում...,
ծովն էր հեռվում..., ծաղիկներն էին խնկում..., արմավենիներն էին
օրորվում), իսկ դրանից էլ գոյանում է նախադասությունների նման
կառուցվածք:

Ռիթմական տարբեր կառուցվածքներն ընթերցողի մեջ համապա-
տասխան տրամադրություն և վերաբերմունք են առաջացնում: Սա-
կայն ութմը սոսկ զարդարանք չէ, այլ կապված է խոսքի իմաստին,
բովանդակությանը և հաճախ դառնում է նրա արտահայտիչ տարրերից
մեկը: Ռիթմը կարող է տպավորել շարժումը, իրադրությունը: Այդպես,
օրինակ, «Աբու-լալա Մահարի» պոեմում տաղաչափական կառուցված-
քից ծնվող ութմի շնորհիվ Ավ. Իսահակյանը խոսքի մեջ նմանակում
է ուղտերի քարավանի շարժումը:

Եվ քարավանը Աբու-Լալայի՝ աղբյուրի նման մեղմ կարկտչելով՝
Քայլում էր հանգիստ, նիրհած գիշերով, հնչուն զանգերի անուշ
զոդանքով:

Հավասար քայլով չափում էր ճամփան այն քարավանը ոլոր ու մո-
լոր,

Եվ ղողանջները ծորում քաղցրալուր՝ ողողում էին դաշտերը անդորրի
(Ավ. Իսախանյան, Երկեր):

Իսկ Վ. Տերյանը ավտոմեքենայի սլացքի տպավորությունը բա-
նաստեղծորեն արտահայտում է յուրահատուկ ութմական կառուցված-
քով:

Մեր ավտոն արագ,
Արագ
Քոչում է,
Որպես հրաթև
Քեթև
Քոչուն մի
Դաշտերով անափ, անսահման,
Օվկիան
Տափարակ.
Ժեղքում սև մութը
Աչքերով,
Աչքերով կրակ,
Մեր ավտոն,
Ավտոն մեր,
Ավտոն.—
Արթուն աղմկում,
Անքուն
Ժշում է,
Ժշում է,
Որպես ահավոր,
Հղոր
Քոչուն մի:

(Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1961):

Ռիթմական յուրահատուկ կառուցվածք ունի Ե. Ջարենցի հետևյալ
բանաստեղծությունը, ուր նկատելի է ձիերի դոփյունի և ընթացքի տպա-
վորություն ստեղծելու ձգտում, որի իրականացման համար բանաս-
տեղծը դիմել է նաև բնաձայնությանը:

Դոփում են, դոփում են, դոփում են ձիերը,
Մթի մեջ դոփում են, խփում են պայտերը,
Պայտերը խփում են, խփում են հողին.—

Անժա՛յր է գիշերը, անհայտ է ուղին,
Գնո՛ւմ են, գնո՛ւմ են, գնո՛ւմ են ձիերը,
Մոտիկ են, հեռու են, դոփում են պայտերը,
Պայտերը դոփում են քունքի՛ս մեջ հիմա.—
Անհայտ է աշխարհը՝ անցում է ու մահ...

(Ն. Զաբենց, Երկերի ժողովածու, հ. 1),

Այսպիսով՝ խոսքի ուիթմական ճիշտ կառուցվածքը ոչ միայն նպաստում է նրա արտահայտչությանը, այլև օժանդակում բովանդակության և համապատասխան տրամադրությունների առավել ցցուն, շոջափելի դառնալուն: Ռիթմը հատուկ է թե՛ չափածո, թե՛ արձակ խոսքին, ընդ որում վերջինում նրա դերն ու նշանակությունն ավելի պակաս է, քան առաջինում:

Արտասանալություն

Արտասանական ոճեր—խոսքի արտաբերական կողմին վերաբերող հնչյունական արտահայտչամիջոցների դրսևորումները մեծ մասամբ անհատական բնույթ ունեն և դժվար է դրանք կանոնարկել: Սակայն, այդուամենայնիվ, կարելի է ընդհանուր գծերով ցույց տալ, թե առգանության որ բաղադրիչներն ինչ չափով են առնչվում հուզականությանը, ինչպես են այդ միջոցներն արտահայտում խոսողի հույզերը: Բացի այդ, արտասանության մեջ ևս նկատելի են ոճական դրսևորումներ՝ այսպես կոչված արտասանական ոճերը:

Հաղորդակցման նպատակի և պայմանների ազդեցությունը մարդու խոսքի վրա նկատվում է ոչ միայն բառապաշարային, քերականական, արտահայտչական դրսևորումներով, այլև արտասանության մեջ, խոսքի ոճական նկարագիրն ամբողջական լինելու համար պետք է հաշվի առնվեն նաև արտասանական տարբերությունները:

Արտասանության մեջ ոճական շերտավորումը դրսևորվում է արտասանական տարբեր եղանակներով, որոնք բնութագրվում են խոսքի հստակության և թափի տարբերություններով: Արտասանական այդ եղանակները կոչվում են արտասանական ոճեր:

Արտասանական ոճերի մասին ուսմունքը հիմնադրել է Ֆրանսիացի լեզվաբան Պ. Պասսին XIX դարի վերջին: Ռուսագիտության մեջ այդ հասկացությունը մուծվել է Լ. Վ. Շչերբայի կողմից, իսկ Ռ. Ի. Ավանեսովը և իր աշակերտները շարունակել ու զարգացրել են այդ ուսմունքը:

Ինչպես ոճաբանական շատ հարցերում, այս դեպքում էլ առկա են տարբեր մոտեցումներ: Դրա հետևանքով էլ զանազան հեղինակներ առանձնացնում և նկարագրում են տարբեր թվով արտասանական ոճեր: Ֆրանսիացի լեզվաբանները, հետևելով Պ. Պասսինին, ավանդաբար ճանա-

չում են շորս ոճեր (մտերմիկ-խոսակցական, մանրակրկիտ-խոսակցական, հրապարակային խոսքի, բանաստեղծությունների ընթերցման)։
Լ. Վ. Շչերբան ընդունում է արտասանական երկու ոճ՝ լրիվ (полный) և խոսակցական (разговорный)²¹, Հետագայում ռուս հնչյունաբանների կողմից առանձնացվեց նաև երրորդը՝ շեզոֆ ոճը։

Հայերենի արտասանական ոճերի մասին խոսվում է Ք. Ղարազյուլյանի «Ժամանակակից հայերենի ուղղախոսությունը» գրքում, ուր հեղինակը առանձնացնում է երկու ոճ՝ բարձր (ընտիր) և խոսակցական²², Այդ, ինչպես նաև ռուսերենի համապատասխան լրիվ և խոսակցական ոճերի առանձնահատկությունների դիտարկումից երևում է, որ դրանք երկուսն էլ այս կամ այն կերպ կարող են ներկայացվել իրրե շեղումներ սովորական միջին մակարդակից։ Այսպես կոչված բարձր ոճը, իրեն «գիտական», «հսկողության տակ պահվող» արտասանություն²³, արդեն ինքն այդպիսին է։ Ինչ վերաբերում է խոսակցական ոճին, ապա դա, ռուսումնասիրողների վկայությամբ, միատարր չէ, այլ բաղմատեսակ իրողությունների մի ամբողջություն, «որի հնչյունաբանական բնութագիրը տալն այնքան էլ հեշտ չէ»²⁴։ Ահա թե ինչու հայերենում արտասանական միայն երկու ոճերի գոյության մասին պնդումը համոզիչ չէ։ Հայերենում ևս բավական հստակորեն առանձնացվում են արտասանության երեք ոճեր, որոնք նույնատեղահամար է կոչել շեզոֆ, Բեռնոուական և անփույթ։

Ինչպես արդեն վերոյում նշվեց, արտասանական ոճերի տարբերակման հարցում հիմնական գործոններն են արտաբերման հստակությունը և թափը (տեմպը)։ Մնացածը դրանցից բխող երևույթներ են։

Արտասանության շեզոֆ ոճը սովորական, բնական, հանդարտ խոսքին հատուկ արտասանություն է, որ հանդիպում ենք ռադիոյի հաղորդավարների խոսքում լուրերի և նման այլ նյութերի ընթերցման ժամանակ։ Այդ ոճով են երբեմն կարդացվում նաև զեկուցումներն ու դասախոսությունները։ Այսպիսի արտասանության ժամանակ լրիվ իրացվում է խոսքը բաղադրող բառերի հնչյունական ողջ կազմը. բոլոր հնչյուններն արտաբերվում են հստակ ու պարզորոշ, խոսքի թափը սովորա-

21 *Տե՛ս* Л. В. Щерба, Фонетика французского языка, изд. 4, М., 1953, Л. В. Щерба, О разных стилях произношения и об идеальном фонетическом составе слов. Избранные работы по русскому языку, М., 1957.

22 Ք. Ղարազյուլյան, Ժամանակակից հայերենի ուղղախոսությունը, Երևան, 1974, էջ 80։

23 Նույն տեղում, էջ 81։

24 Л. Л. Булакин, Фонетика русского языка, М., 1970, с. 101.

կան է, փոքր-ինչ դանդաղեցված: Արտասանության շեղոք ոճը ազատ է և՛ հոետորական զանազան ելևէջումներից, և՛ կցկտուրությունից, հնչերանգը բավականաչափ միապաղաղ է՝ առանց տրամաբանական ու հուզական ընդգծումների:

Այս ամենի շնորհիվ արտասանական շեղոք ոճն է դրվում լեզվի հնչյունական համակարգի նկարագրության հիմքում, ուսումնասիրությունների ժամանակ օգտագործվում են նրա փաստերը:

Մյուս ոճերն իրենց բնույթով շեղոք ոճից կատարվող շեղումներ են (ոչ բացասական իմաստով), որոնցից մեկում ընդգծվում և ուժգնացվում են շեղոք ոճի, եթե կարելի է ասել, դրական գծերը, մյուսում՝ բացասական:

Արտասանության ճոխտոհական ոճը հատուկ է հրապարակային, հանդիսավոր խոսքին և դրսևորվում է միտինգներում, ժողովներում կամ ռադիոյով տրվող հատուկ հաղորդագրությունների ընթերցման ժամանակ:

Հրապարակային խոսքի ընդհանուր նպատակը՝ ազդել ունկնդիրների վրա, ոչ միայն ինչ-որ բան հաղորդել, այլև հուզել նրանց, թելադրում է նաև արտասանության միտումնավոր ընդգծում, որ նպատակ է խոսքի լիակատար ըմբռնմանը: Այս ոճը բնորոշվում է արտաբերման առավելագույն հստակությամբ: Բաղադրիչ բոլոր հնչույթները պարզորոշ ու ընդգծված են հնչում և՛ շեշտված, և՛ անշեշտ վանկերում: Խոսքի թափը սովորականից ավելի դանդաղ է, հաճախ սովորականից ավելի են միջբառային և միջդարձվածային և երբեմն նույնիսկ միջվանկային դադարները: Այս ոճով խոսելը բավական լարվածություն է պահանջում:

Հոետորական ոճում մեծ տեղ ունեն տրամաբանական և հուզական շեշտերը, հնչերանգային զանազան ելևէջները, որոնք երբեմն ավելի են ընդգծվում ճարտասանական այլևայլ հնարանքների ու ոճական բանադարձումների օգտագործման հետևանքով:

Եթե շեղոք ոճով կարող է խոսել գրական լեզվին տիրապետող ամեն անհատ, ապա հոետորական ոճին տիրապետում են ոչ բոլորը, քանի որ գա կապված է որոշակի հմտության հետ:

Արտասանության անփույթ ոճը հատուկ է սովորական անբռնազբոս խոսակցությանը և հանդիպում է առօրեական երկխոսություններում: Այս դեպքում խոսքի թափը նկատելի սրագ է, արտաբերումը՝ նշանակալիորեն կցկտուր: Արտաբերման հստակության տեսակետից անփույթ ոճը զգալիորեն զիջում է շեղոք ոճին: Նշված պատճառներով այդպիսի արտասանության ժամանակ նկատելի են հնչյունական սղումներ ու փոփոխություններ:

ԱՐՄԱՍԱՆՈՒԹՅԱՆ և ԲԱՌԱՅԻՆ ՀԵՂՈՒ

Արտասանության մեջ ոճածին տարրերի գոյությունը մեծ չափով պայմանավորված է խոսքի հնչերանգով և շեշտով: Մասնավորապես բառային շեշտից է շատ բանով կախված լեզվի արտասանական բնույթն ու ընդհանուր բնութագիրը:

Բառերի վերջնավանկ շեշտադրությունը հայերենի արտասանական չափանիշն է, որով էլ պայմանավորվում է հայերեն խոսքի մեղեդայնությունն ու բնական բարեհնչությունը:

Սովորական, չեզոք արտասանության դեպքում ոչ սպասարկու բառերում շեշտը վերջնավանկ կարող է չլինել միայն սակավաթիվ դեպքերում:

Ա. Երբ վերջին վանկարար հնչյունը ը հոգն է կամ ը դադարահնչյունը, շեշտվում է նախավերջին վանկը (ֆաղա՛քը, գնա՛ցքը, լո՛ւյսը, մա՛ն(ը)ր, ծա՛ն(ը)ր, կա՛յս(ը)ր, վա՛ղ(ը)ր, գո՛ւտ(ը)ր, այսի՛նք(ը)ն, երբեմ(ը)ն և այլն):

Բ. Մի՞թե, գո՛նե, նո՛ւյնիսկ բառերում ընդհանրապես շեշտվում է առաջին վանկը:

Գ. Գրեթե, քացի, նաև, մանավանդ, նամանավանդ բառերում առաջին վանկի շեշտումը հատուկ է արտասանության հոնտորական ոճին, իսկ վերջինի շեշտումը՝ չեզոքին:

Դ. Իճա՛րկե բառում միշտ շեշտվում է նախավերջին վանկը:

Ե. Հոնտորական արտասանության ժամանակ առաջին վանկը կարող է շեշտվել նաև այսֆան, այդֆան, այսչափ, այդչափ, այնչափ ինչֆան, ինչչափ, այսպես, այդպես, նույնպիսի, դարձյալ բառերում, ինչպես նաև մի քանի դասական թվականներում (չորրո՛րդ, ճիճգերորդ, վեցերորդ): Այդ բառերում չեզոք արտասանության ժամանակ շեշտադրությունը սովորական է՝ վերջնավանկ:

Զ. Տասից բարձր թվերից կազմված դասական թվականներում ընդհանրապես շեշտվում է ոչ թե -երորդ-ածանցը, այլ թվական բաղադրիչը (տասնմե՛կերորդ, քսաներորդ, ճիսունճի՛նգերորդ):

Է. Ո՞ր, ֆանի՞ բաղադրիչներ պարունակող բաղադրյալ դերանուններում շեշտվում են այդ բաղադրիչները (ո՞րերորդ, ֆանի՞երորդ, ո՞րտեղ, ո՛րեւէ):

Ը. Օժանդակ բայը և հարադիր բայերի բայ բաղադրիչները չեն շեշտվում (Արամը քանվո՛ւ է: Նա գրո՛ւմ է: Ես լսե՛լ էի: Ցո՛ւյց տալ, դո՛ւրս գալ, վե՛ր ելնել, մա՛ն գալ և այլն):

Երկակի շեշտադրության բոլոր դեպքերում, որպես կանոն, վերջնա-

վանկ շեշտը շեղոք արտասանությանն է հատուկ, ոչ վերջնավանկը՝ հոն-տորական:

Հայերենի բարբառների մի մասը շեշտադրությամբ տարբերվում է գրական լեզվից: Այդ բարբառների ներկայացուցիչների խոսքում, որպես արտասանական սխալ, կարող են բարբառի ազդեցությամբ ոչ վերջնավանկ շեշտ ունենալ ուրիշ բառեր ևս:

Երկակի շեշտադրություն ունեն օտար բառերը, որոնք ուղիղ ձևով գործածվել: «Հայանում են իրենց մայրենի շեշտը (օ՛վերա, իտա՛լիա, Ա՛նգլիա, Դեն՛պր), իսկ թեքված և ածանցյալ ձևերում հետևում են հայերենի օրինաչափությանը՝ դառնալով վերջնաշեշտ (օպերայո՛ւմ, իտալացի՛, Անգլիայո՛ւմ, դենպրյա՛ն): Օտար բառերի թեք և ածանցյալ ձևերում ոչ վերջնավանկ շեշտադրությունը հայերենի արտասանական կանոնների խախտում է:

Քանի որ շեշտի մյուս տեսակները (դարձվածային, տրամաբանական), վերջին հաշվով, այս կամ այն կոնկրետ բառի վրա ընկնելով, ձուլվում են նրա բառային շեշտին և միայն առավել ուժգնացնում են այն, ուստի բառային շեշտն իր բնույթով ազդում է նաև հնչերանգի, հետևաբար և արտասանության ողջ համակարգի վրա:

Արտասանության և հնչերանգ

Արտասանության ոճական տարբերակումները պայմանավորված են նաև տարբեր տիպի խոսքերի հնչերանգների առանձնահատկություններով: Արտասանական ոճերի տարբերակիչ որոշ գործոններ հենց հնչերանգի բաղկացուցիչներ են: Դրանցից բացի հնչերանգի վրա ազդում են նաև դադարները, խոսքը արտասանական օղակների բաժանելը և այլն:

Ամեն խոսք, արտասանական պրոցեսի ֆիզիոլոգիայի առանձնահատկությամբ պայմանավորված, բնականորեն բաժանվում է օղակների, հատվածների: Այդ հատվածումը պայմանավորված է նաև մտքի տրամաբանությամբ և սովորաբար կատարվում է տրամաբանական դադարների միջոցով: Արտահայտության կամ ամբողջական խոսքի իմաստը միայն հնչյունների հստակ և պարզ արտասանությունից չի կախված: Հստակ և պարզ արտասանված բառերից բաղկացած խոսքը ևս կարող է աղավաղվել, եթե ճիշտ չտեղադրվեն տրամաբանական դադարները: Քննենք, օրինակ, հետևյալ հատվածը.

«Մենք արդեն այնքան ենք ընտելացել ռադիոալիքներով, ինֆրա-կարմիր, ռենտգենյան և հեռավոր ուտրամանուշակագույն ճառագայթներով ստացված ինֆորմացիան քննարկել տեսանելի ալիքների օգնու-

թյամբ ստացվող ինֆորմացիային հավասար, որ դադարել ենք անդամ կիրառել «անտեսանելի աստղադիտություն» արտահայտությունը, որն ի հայտ է եկել այն ժամանակ, երբ լուսանկարչությունը հնարավորություն ընձեռեց դիտել մերձակա ուլտրամանուշակագույն ճառագայթները» («Գարուն», 1978, № 10, էջ 49)։

Գիտական խոսքի այս հատվածը բաղկացած է միայն մեկ նախադասությունից, ընդ որում նրա ծավալն այնքան մեծ է, որ մի շնչով երբեք հնարավոր չէ արտաբերել։ Ահա թե ինչու այն արտաբերվում է հատվածաբար՝ տրամաբանական օղակներով։ Այդ օղակներից առաջինն ընդգրկում է սկզբից մինչև «նադիրալիքներով» բառը ներառյալ։ Դրանից հետո, թվարկման հնչերանգի թելադրությամբ, «ինֆրակարմիր» և «ռենտգենյան» բառերը կապվում են առանձին-առանձին օղակներ։ Հաջորդ օղակը միավորում է վեց բառ՝ «հեռավոր ուլտրամանուշակագույն ճառագայթներով ստացված ինֆորմացիան» և այսպես շարունակ։ Դժվար չէ նկատել, որ տրամաբանական դադարների այլ տեղադրությունը ոչ միայն խախտում է արտասանության ներդաշնակությունը, այլև դժվարացնում մտքի ընկալումը։ Օրինակ՝ «Մենք արդեն /այնքան ենք ընտելացել ռադիոալիքներով, /ինֆրակարմիր, ռենտգենյան և հեռավոր ուլտրամանուշակագույն ճառագայթներով...» և այլն։ Եթե հատվածի ընդհանուր բովանդակությունը հանգում է «ընտելացել ենք քննարկել...» մտքին, ապա երկրորդ դեպքում այն դառնում է այսպես՝ «Մենք ընտելացել ենք ռադիոալիքներով...», այսինքն՝ ռադիոալիքներն են մեզ ընտելացրել։

Տրամաբանական գազարների անճիշտ տեղադրումը կարող է նույնիսկ տրոհել բառերը։ Հայտնի է, որ հայերենի վանկաբաժանման օրինաչափությունները գործում են նաև խոսքի շղթայում, և եթե բառաբաժան դադարները հստակորեն չպահպանվեն, ապա հնչյունների վերաբաշխման հետևանքով կգոյանան նոր վանկեր, և տրամաբանական բառույթների փոխարեն կառաջանան հնչաբառեր, որ կա՛մ տրամաբանական իմաստներ չունեն, կա՛մ, եթե ունեն, ապա աղավաղված։ Այսպես՝ «Քարն ընկավ առուն» նախադասության երեք բառույթների անհստակ արտաբերման դեպքում կարող են առաջանալ երեք հնչաբառեր՝ «քար-նընըկա-վառում»։ Երբ հնչաբառերը համանուն են դառնում այլ բառույթներին, ապա կապակցությունը կարող է արտահայտել այլ իմաստ։ Օրինակ՝ «Նա վերցրեց» կապակցությունը անհստակ արտասանությամբ կարող է դառնալ «նավեր ցրեց»։

Խոսքի ճիշտ արտաբերման հարցում կարևոր նշանակություն ունի տրամաբանական շեշտը։ Սա հատկապես պետք է նկատի առնել գրավոր խոսքի վերարտադրման (ընթերցման) դեպքում։

Լեզվաբանական գրականության մեջ նկատված է, որ տրամաբա-

նակա՞ն շեշտը միշտ դրվում է օժանդակ բային անմիջականորեն նախորդող բառի վրա: Բայց երբ օժանդակ բայ չի՞ լինում կամ երբ չեն ընթերցում, այլ ուղղակի բանավոր խոսողն են: Մասնագետները նշում են տրամաբանական շեշտի տեղը որոշելու հետևյալ կանոնները²⁵:

1. Դրանցից առաջինը նոր հասկացության կանոնն է՝ միշտ շեշտվում է խոսքի մեջ մուծվող նոր հասկացությունը:

2. Նախադասության մի քանի բաղմակի անդամներից մեկի շեշտման դեպքում այն տարածվում է նաև մյուսների վրա:

3. Հակադրվող հասկացությունները միշտ առանձնացվում են:

4. Համեմատության մեջ շեշտվում է այն հասկացությունը, որի հետ համեմատվում է:

5. Բառերի կրկնության դեպքում շեշտվում է երկրորդ կրկնակը:

Հաճախ ընթերցանության կամ բանավոր խոսքի ժամանակ խոսողը որևէ բառ է շեշտում իր անձնական տրամադրությունից կախված՝ արտահայտելով որոշակի վերաբերմունք: Այս դեպքում գործ ունենք այսպես կոչված ճոգբանական շեշտի հետ, որը գլխավորապես պայմանավորված է ենթատեքստով:

Տարբեր տիպի խոսքեր պահանջում են արտասանական տարրեր վերաբերմունք: Շեշտված արտաբերումը, բառերի առանձնացման, ընդգծման այլևայլ եղանակները մեծ մասամբ հատուկ են հռետորական, մասամբ էլ՝ շեղոք ոճերի արտասանությանը: Բանավոր խոսքում որևէ հասկացության վրա ունկնդիրների ուշադրությունը հրավիրելու նպատակով տվյալ հասկացությունն ընդգծվում է արտասանությամբ: Դրա համար միջոց կարող են ծառայել դանդաղ արտասանությունը, ձայնի բարձրացումը արտաբերման երկարացումը, տվյալ բառից առաջ և հետո ցեզուրա-դադար տալը, վանկատված արտասանությունը և այլն:

* * *

Խոսքի արտասանական կողմի ուսումնասիրությունը լեզվաբանության դժվարին խնդիրներից է: Կայուն և ընդհանուրի կողմից ընդունելի եզրակացությունների համար անհրաժեշտ են ուսումնասիրության օբյեկտիվ մեթոդներ ու եղանակներ: Ցավոք, հնչյունաբանության մեջ այժմ լայնորեն կիրառվող փորձարարական մեթոդները ոճական տարբերակումների հայտնաբերման, առանձնացման ու նկարագրման ուղղությամբ օգտագործելու փորձեր գրեթե չեն եղել: Ահա թե ինչու այս բնագավառում ամեն մի եզրակացություն և միտք անպայմանորեն կրում է ուսումնասիրողի անձնական ընկալման ու ներդացողության գնիքը:

²⁵ ՅՄ. Է. Емельянова, Что нужно знать диктору? М., 1969, с. 13—16.