

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԱԿՆԱՐԿ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԺԱՆՐԻ ԵՎ ՊԵՐՏ ԶԵՅԹՈՒՆՑՅԱՆԻ ԴՐԱՄԱՆԵՐԻ ԼԵԶՎԱԿԱՆ ՍՈՒՆՁՆԱՅԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Դրամատուրգիան գեղարվեստական գրականության երեք ժանրերից մեկն է: Ի տարբերություն արձակ և չափածո ժանրերի, դրամատուրգիան ունի թե՛ գրականագիտական և թե՛ լեզվական մի քանի յուրահատկություններ. ամենից առաջ այն կապված է թատերական արվեստի հետ և պայմանավորված է բեմական հարմարություններով. անկախ այն բանից, դրաման, ողբերգությունը կամ կատակերգությունը բեմադրվելու է, թե ոչ, նրա հեղինակը այն պետք է հարմարեցնի բեմականացմանը:

Դրամատիկական գործը պետք է բաղկացած լինի առանձին գործողություններից, որից առաջացել է նրա անվանումը՝ հունարեն դրամա, որը նշանակում է գործողություն (կլասիցիզմի շրջանում դրաման պետք է բաղկացած լիներ 5 գործողությունից: Նորագույն ժամանակներում այն կարող է լինել նաև մեկ գործողությամբ):

Անառարկելի է, որ գրական տարբեր տեսակի ժանրերում լեզուն դրսևորվում է իր տարբեր միջոցներով, հնարավորություններով ու զգացմունքայնությամբ, օրինակ, չափածոյում լեզուն հուզաարտահայտչական ավելի զորեղ երանգ ունի, էպիկական ժանրում այն համեմատաբար սակավ է արտահայտվում, մինչդեռ դրամայի ժանրում լեզուն հանդես է գալիս առանձնահատուկ դրսևորումներով, որոնց քաջածանոթ է Պերտ Զեյթունցյանը:

Թատերական ստեղծագործության առանձնահատկությունն այն է, որ նրա սյուժեն ամբողջովին կազմված է գործող անձանց՝ հերոսների երկխոսություններից ու մենախոսություններից: Թատերագիրը՝ դրամատուրգը իր մտքերը, հույզերն ու ապրումները, պատմական իրողություններն ու երևույթները արտահայտում է իր կողմից ստեղծած կամ պատմականորեն գոյություն ունեցած հերոսների (կերպարների) բերաններով:

Զեյթունցյան - թատերագիրը գրական այս ժանրին է դիմել որպեսզի հիմնական ասեկիքը լուծի ինչպես կոնֆլիկտների, այնպես էլ կուլմինացիոն կետի և հանգույցի լուծման միջոցով. հանգամանքներ, որոնք արձակ կամ չափածո գործերում այնքան էլ տեսանելի չեն և ընթերցողի վրա այն տպավորությունը չեն գործում, ինչպես թատերական գործը: Ահա թե ինչու Պերտ Զեյթունցյանն իր արձակ գործերին զուգահեռ, (որոնք նույնպես կարդացվում են չթուլացող հետաքրքրությամբ) ստեղծել է նաև դրամատիկական գործեր, որոնցում պատմական կամ իր ստեղծած դրական ու բացասական հերոսները

հանդես են գալիս հանդիսատեսի աչքի առաջ, հուզում ու ոգևորում են նրան՝ տեղափոխելով պատմական անցյալ ու մասնակից դարձնում կատարվող դեպքերին: Սրա վկայությունն են նրա բոլոր պիեսները, հատկապես՝ «Ուտքի, դատարանն է գալիս» դրաման, որի հիմնական հերոսի՝ Սողոմոն Թեխլերյանի ճակատագրին ու ապրումներին մասնակից է լինում ու հուզվում հանդիսատեսը:

Ահա թե Բելինսկին ինչպես է բնութագրում դրաման. «Դրամատուրգը կատարված իրադարձությունը ներկայացնում է իբրև ներկա ժամանակում ընթերցողի կամ դիտողի աչքի առաջ կատարվող իրադարձություն»:¹

Այստեղ միանգամայն տեղին է հիշել Շիրվանզադեի այն բնութագրումը, որ դրամատուրգը պետք է լինի նաև հոգեբան, որպեսզի հոգեբանորեն ազդի ընթերցողի կամ դիտողի վրա, համոզի նրան, ներշնչի ոչ միայն հերոսների գործողություններով ու միզանցեցներով (դիմախաղով, շարժումներով), այլև իր ազդող խոսքով:²

Ահա այստեղից էլ՝ դերասանի խոսքի վարպետությունը, որը նույնպես պայմանավորված է հեղինակի խոսքի ու ոճի առանձնահատկությամբ, նրա բառապաշարի հարստությամբ, մայրենի լեզվի քերականության, նրա ձևաբանական ու շարահյուսական կառուցվածքների ամենաբազմազան դրսևորումների իմացությամբ: Իսկ Պերժ Ջեթունցյանը իսկապես, որ իր չափազանց հարուստ բառապաշարի հետ հմտորեն տիրապետում է մայրենի լեզվի բոլոր փուլերի թե բառապաշարին (նաև բառակազմական հնարավոր ձևերին) և թե քերականական կառուցվածքին ու խոսքը ոճավորելու գրեթե բոլոր միջոցներին՝ պատկերավորում, մակդիր, համեմատություն, այլաբանություն, փոխաբերություն, անձնավորում, շրջադասություն, հեզմանք, չափազանցություն, լիտոտա (նվազասույթ), բառախաղ և այլն:

Այսպիսով, ինչպես որ դրամատիկական ժանրն ունի իր մի քանի առանձնահատկությունները, այնպես էլ դրամատուրգիայի լեզուն, թեև ընդհանրության մեջ նույն համընդհանուր ազգային լեզուն է, բայց այն էլ իր հերթին ունի տվյալ ժանրին հատուկ լեզվաոճական առանձնահատկություններ:

Դրամատուրգիայի լեզվական առանձնահատկությունն այն է, որ այստեղ ընթերցողը գործ ունի պիեսում գործող հերոսների լեզվի հետ, որը հիմնականում **ուղղակի խոսքն** է, որը փաստորեն գեղարվեստական պատկերավերման հիմնական միջոցն է: Գիշտ է, գործող անձանց խոսքը կարող է հանդես գալ նաև անուղղակի խոսքի ձևով, բայց գերակշռողը ուղղակի խոսքն է:

Այս ժանրի լեզվական հաջորդ առանձնահատկությունը **երկխոսությունն** է:

«Երկխոսությունը խոսակցական ոճի գործառության հիմնական միջոցներից է, որն ունի քերականական, կառուցվածքային մի շարք առանձնահատ-

¹ Белинский В. Г. Собрание сочинений в трех томах. Том 1, 1948 г., стр. 51.

² Ալ. Շիրվանզադե, Երկերի մոդովածու, տասը հատորով, հատ. 10, 1962 թ., էջ 335:

կություններ, որոնցով էլ տարբերվում է գործառական նույն ոճի խոսքային մյուս միավորներից»:³ Երկխոսությունների միջոցով բացահայտվում են կերպարները, ընդգծվում են նրանց բնավորության գծերն ու նպատակները: Հերոսների խոսքի, նրանց երկխոսության միջոցով հեղինակը անհատականացնում է կերպարները: Իսկ դա կատարվում է հերոսների բառապաշարի, ինչպես նաև ոճի միջոցով, չէ որ «Լեզուն ընդհանուր երևույթ է, ոճը՝ մասնավոր, ոճը անհատի ներքին աշխարհի ծնունդ է, նրա արտահայտիչը: Մարդ ինչպես մտածում է, ինչ ձևով իր մտքերը դասավորում է իր ուղեղի մեջ, այն ուղղությամբ և ձևով էլ արտահայտում է, ուստի ամեն անհատ իր սեփական ոճն ունի ...»:⁴

Ձեթյունցյանի պիեսներում քիչ չենք հանդիպում նաև հերոսների ներքին խոսքին, երբ հեղինակը շարադրում է նրանց դատողությունները իրենց բնական ընթացքով և լեզվական ձևով: Այս եղանակը նույնպես հերոսի, գործող անձի անհատականացման միջոց է: Երբեմն էլ հերոսի ներքին խոսքը ձուլվում է հեղինակի խոսքին: Այս էլ գեղարվեստական հնար է, որի միջոցով հեղինակը ավելի ազդեցիկ ու տպավորիչ է դարձնում իր ասելիքի նյութը:

Իսկ երբ գործող անձանց խոսքը հանդես է գալիս անուղակի ձևով, այս դեպքում գործող անձի՝ հերոսի խոսքը վերաշարադրվում է հեղինակի խոսքով, որի նպատակն է նորից անհատականացնել իր կերպարներին:

Ղրամատուրգիայի լեզվի մյուս կարևոր առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է (թերևս ամենակարևորը), որ դրանում հեղինակը առանձնահատուկ տեղ է տալիս շեշտին ու հնչերանգին: Քանի որ ցանկացած ղրամատիկական գործ բեմականացման նպատակ ունի, հետևաբար պիեսի հեղինակը իր հերոսներին օժտում է բանավոր խոսքին հատուկ միջոցներով ու եղանակներով, որոնց մի մասը գրավոր խոսքում չեն նշույթավորվում, դրանք միայն բանավոր խոսքում դերակատարի հատուկ շեշտադրությամբ ու հնչերանգով պետք է մատուցվեն հանդիսատեսին: Իսկ այս երկուսի հետ սերտորեն առնչվում է տրամաբանական շեշտը:

Ինչ խոսք, այստեղ էլ մեծ դեր ունեն պիեսի բեմականացնողը՝ վնց ռեժիսորն ու դերասանի վարպետությունը: Միևնույն նախադասությունը մի դերասանը կարող է արտաբերել մի հնչերանգով ու շեշտադրությամբ, մյուս դերասանը բոլորովին այլ: Այստեղ է, որ ղրամատուրգիայի լեզուն ու ոճը ուսումնասիրող մասնագետը պետք է ներթափանցի ղրամատուրգի հոգու աշխարհը և վեր հանի նրա խոհերն ու զգացումները, ցույց տա, թե նա հատկապես ինչն է ընդգծում ու շեշտում իր այս կամ այն նախադասության մեջ և ունկնդրի ուշադրությունը հատկապես ինչի վրա է բևեռում:

³ Լ. Եզեկյան, Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի խոսքարվեստի մի քանի հարցեր, Ե., 1986թ., էջ 126:

⁴ Ա. Երվանգադե, նույն տեղում, էջ 184:

Ահա այստեղ է, որ մեծ տեղ է տրվում տրամաբանական շեշտին, որը նախադասության մտքի շեշտն է և դրվում է հենց այն բառի վրա, որը իմաստային առումով ամենակարևորն է: Իհարկե, ինչպես ասվեց, տրամաբանական շեշտը նշույթավորված չէ, և արտաբերվում է միայն ծայնի ու հնչերանգի միջոցով: Ահա այստեղ էլ չափազանց կարևորվում է բանավոր խոսքի անկապտելի առանձնահատկությունը ևս. դա այդ խոսքի հնչերանգաառոգանական հնարավորությունն է, որը դրսևորվում է կետադրական նշանների շնորհիվ:

Եվ իսկապես շատ ճիշտ է Ա. Պ. Չեխովի պատկերավոր համեմատությունը, որ նա բանավոր խոսքի առոգանությունն ու ելևէջումները համարում է գրավոր խոսքի նոտաներ: Սա ճշմարիտ է միայն այն նշանների դեպքում, որոնք գրավոր խոսքում նշույթավորված են, մինչդեռ շեշտը (բառային և տրամաբանական) և հնչերանգը նշույթավորված չեն, բայց վճռական դեր են կատարում բանավոր խոսքում՝ նրա տոնայնությունը, զգացմունքայնությունը, տևողությունը, ելևէջումները արտահայտելու համար:

Ինչպես նշում է ակադեմիկոս Գ. Ջահուկյանը, կետադրական նշաններն արտահայտում են հաղորդակցականության կարգի տարբեր եզրեր՝ հարց, բացականչություն, կամք, զգացմունք (վերջին երկուսը գրավոր խոսքում կետադրական արտահայտություն չեն ստանում):⁵

Այսպիսով, կետադրական նշանները, թերևս բանավոր խոսքի ամենագորեղ արտահայտչական միջոցներն են, որոնք առանձնապես մեծ կարևորություն են ստանում դրամատուրգիայի լեզվում: Վերջին հաշվով, նշույթավորված և ոչ նշույթավորված հնչերանգաառոգանական հնարավորություններով ընդգծվում, ունկնդրի ուշադրությանն է ներկայացվում այն բառը կամ բառակապակցությունը, որը հեղինակի մտքի կենտրոնն է: Այս հիմնավորումով Սաքսիմ Գորկին ընդգծում է՝ «Գրականության հիմնական նյութը բառն է, որ ձևավորում է մեր բոլոր տպավորություններն ու զգացմունքները: Գրականությունը բառի միջոցով պլաստիկ պատկերման արվեստ է»:⁶

Գորկու հատուկ ընդգծած պլաստիկ արվեստը վերաբերում է առանձնապես դրամատուրգիայի լեզվին: Բեմադրվող պիեսներում խոսքը միանում է դերասանի շարժ ու ձևին և ծառայում պատկերի ստեղծմանը, կյանքի պատկերավոր արտացոլմանը, որի շնորհիվ մարդկային կյանքը, ներաշխարհը կամ բնության երևույթը տեսարան են դառնում հանդիսատեսի առաջ: Իսկ Պերժ Չեխունցյանը այն դրամատուրգն է, որը հրաշալի է տիրապետում դրամատուրգիայի լեզվի բոլոր նրբություններին:

⁵ Գ. Ջահուկյան, Հայոց լեզվի տեսության և պատմության հիմնահարցեր, Համագլխյին Վահե Մեքենա տպարան, էջ 142 (գրքի վրա տարբերիվ գրված չէ):

⁶ Մ. Գորկի, Հրապարակախոսական հոդվածներ, Եր., 1949 թ., էջ 42:

Դրամատիկական սեռի ստեղծագործություններին ներհատուկ է նաև լեզվական մի շատ կարևոր միջոց ևս, դա կոչականն է, առանց որի անհնար է պատկերացնել որևէ ողբերգություն, կատակերգություն կամ դրամա:

Կոչականները շարահյուսական այն միավորներն են, որոնք լիցքավորում են նախադասությունը, ցույց են տալիս խոսքի ուղղվածությունը, հատուկ ընդգծում, շեշտում են այն անձը կամ անձնավորված առարկան, որոնց հետ հաղորդակցվում են պիեսի գործող անձիք: Առանց կոչականների անհնարին է պատկերացնել որևէ դրամատիկական ստեղծագործություն: Եթե սովորական արձակ կամ չափածո ստեղծագործություններում կոչականները սակավադեպ գործածություններ ունեն, ապա պիեսներում դրանք հանդես են գալիս գրեթե բոլոր գործող անձանց խոսքում, քանի որ սրանց հաղորդակցումը տեղի է ունենում հատկապես երկխոսությունների միջոցով, իսկ կոչականը երկխոսության հիմնական անդամն է:

Ահա Դանիել Վարուժանի և Կոմիտաս վարդապետի երկխոսությունից մի հատված.

Դանիել- Պինդ կաց, վարդապետ... Ինչ՞ եղեր է քեզի... Ինչու՞ այդքան շուտ հանձնվեր ես...

Կոմիտաս - Չեմ կարող, Դանիել... Ինձ մի տանջիր... Հավատա, չեմ կարող... Ես չկամ, Դանիել... Քեզ թվում է միայն, թե այդ ես եմ... Օրը մի քանի անգամ մի դուռ բացվում է, ինձ կանչում է իր մեջ և մի ուրիշ, անծանոթ աշխարհ տանում...

Դանիել- Ոչ, Կոմիտաս... Ոչ, հայր սուրբ, ոչ... Շուտով այդ դուռը կչքանա... Ալ չերևար... Ալ չըլլար...

Կոմիտաս- (Մտալով դնում է բերանին): Մ~ս~ս... Բացվեց, Դանիել, իսկ դու ասում ես կչքանա... Միայն թե դու չգաս ինձ հետ, ի սեր աստծո, գոնե դու չգաս... Մնաս բարով, Վարուժան(ՍԼ, 36-37):

Ինչպես Պերճ Զեյթունցյանի, այնպես էլ ցանկացած հեղինակի ցանկացած դրամատիկական ստեղծագործություն առանց կոչականների անհնար է պատկերացնել:

Իսկ ինչ՞ է կոչականը. կոչականը ասույթի տարր է, նախադասության հարակից միավոր, որը ցույց է տալիս այն անձը կամ անձնավորված առարկան, որին դիմում է խոսողը՝ մի բան հաղորդելու, հարցնելու կամ նրան որևէ գործողության կատարման մղելու համար:

«Կոչականը նախադասության այն անդամն է, որը ցույց է տալիս անձ կամ իր, որին դիմում է խոսողը՝ ուղղակի խոսքով»:⁷

⁷ Տես Է. Իշխանյան, Արդի հայերենի շարահյուսության (պարզ նախադասության), 1986թ., էջ 279: Խ. Բաղիկյան, Կոչականը և նրա ուսուցումը (Օգնություն ուսուցչին), Ե., 1982թ., էջ 5: Մ. Ասատրյան, Ժամանակակից հայոց լեզու (շարահյուսություն), Ե., 1987թ., էջ 315:

Կոչականը սովորաբար արտահայտվում է առարկայանիշ բառերով, սակավադեպ էլ նյութական իմաստից զուրկ բառերով և հանդես է գալիս ուղղական հոլովով:

Կոչականները լինելով նախադասության կազմի մեջ մտնող միավոր, միաժամանակ արտահայտում են խոսողի վերաբերմունքը խոսակցի և խոսքի նկատմամբ, օժտված են առանձնահատուկ հնչերանգով և ունեն ռճական բազմազան դրսևորումներ:

«Կոչականները ունեն հնչերանգային հարուստ նրբերանգներ. մի դեպքում դրանք արտաբերվում են ուժեղ, բարձրացող հնչերանգով, մի այլ դեպքում՝ մեղմ կամ թույլ: Կոչականի հնչերանգը պայմանավորված է նաև նախադասությանների հնչերանգային տեսակով, ինչպես նաև կոչականների անվանող անձերի դիրքով, պաշտոնով, խոսակիցների մակարդակով, տրամադրությամբ, միջավայրով և այլն»:⁸

Կոչականը թեև նախադասության մեջ ազատ շարադասություն ունի, այնուամենայնիվ, նայած խոսողի վերաբերմունքին, խոսքի ոճին, նախադասության հնչերանգին, դասավորվում է ամենահարմար տեղում և իր իմաստով, իր հնչերանգով լիցքավորում նախադասությանը:

Սովորաբար նախադաս կոչականները ավելի բարձր հնչերանգով են արտաբերվում և ավելի ուժեղ են շեշտում անձը կամ անձնավորված առարկան, որոնց ուղղված է խոսողի խոսքը: Այս դեպքում հուժկու, զորեղ, շեշտ ունեցող կոչականին հաջորդում է ձայնային զգալի դադար: Ասվածը վկայենք օրինակներով.

Սատանա - Հիսուս Նազովրեցի, թող քո հայրը վկայի, որ ես ոչինչ չեմ թելադրել քո աշակերտին... (ՀՆ, 40):

Հակոբ - Արաքսի, խոսք հասկացուր ամուսնուդ... Ուշ է արդեն... (ՍԼ, 4):

Դանիել - Արաքսի... Առաջին անգամ ըլլալով ինձի կղավածանես...(ն.տ):

Խոր - Փաշա, կանգ առ, մենք ուզում ենք քեզ հետ քո հայրենակցի բերանով խոսել (ՈՂԳ, 75):

Աշխեն - Արքա... Ինձ թվաց, թե չես գա, մոռացել ես քո խոստումը (ԽՎ, 91):

Այդպես չեն, սակայն, միջադաս կամ վերջադաս կոչականները, երբ կոչականից առաջ ուրիշ բառեր կան, շեշտն անցնում է այդ բառերի վրա, և կոչականը ավելի թույլ է ընդգծվում. կոչականների նախորդող բարենադրանքները, վերաբերականները, հաստատական կամ ժխտական բառերը իրենց վրա են կրում նախադասության տրամաբանական շեշտը.

⁸ Ա. Պապոյան, Խ. Բաղդկյան, Ժամանակակից հայոց լեզվի շարահյուսություն, Ե., 2003թ., էջ 193:

Խոսորովողիստ - Ողջու՛յն, արքա... (Գրկում է Տրդատին): Ես վերադարձա Վարչակի ջերմուկից: Մի՞թե ուրախ չես (ԽՎ, 83):

Խոր - Բարի լու՛յս, Սողոմոն, ինչպես տեսնում ես, մենք մորից եկել ենք այցելության (ՈՂԳ, 60):

Արաքսի - Իհարկե, Դանիել... Ամեն ինչ լավ կլլա (ՍԼ, 7):

Դանիել - Շնորհակալ եմ, Արաքսի... Քնեցա՞ն երեխաները (Ն.տ.):

Արաքսի - Այո, Դանիել... Անտանելի կյանք է... (ՍԼ, 11):

Տրդատ - Բայց ե՞րբ է ավելի լավ եղել, **Գրիգոր** ... Ինչու՞ ես գրպարտում ինձ (ԽՎ, 88):

Մատթեոս - Հրաշք արա, ուսուցիչ, մի թող, որ քեզ բռնեն (ՀՆ, 31):

Ավելի թույլ շեշտ են ստանում նախադասության վերջում շարադասված կոչականները, դրանք դառնում են մի տեսակ թարմատար անդամներ, թեև չեն կորցնում իրենց կարևորությունը խոսքում:

Դանիել - Ուրեմն, թույլ տուր ձեռքդ խնդրել, **Արաքսի**... (ՍԼ, 11):

Արաքսի - Բայց չե՞ որ ես համաձայնությունս արդեն տվի, **Դանիել** ... (Ն.տ.):

Սողոմոն - Մենակ թողեք ինձ, **մայրիկ** (ՈՂԳ, 65):

Հերովդես - Դու իմ մասին մի մտածիր, **Կայափա** (ՀՆ, 35):

Այսպիսով, Պերձ Զեյթունցյանի դրամաները չափազանց հարուստ են կոչականներով, որոնք նրա գործող անձինք մի դեպքում գործածում են հարցական, հրամայական ու բացականչական նախադասություններում, մի այլ դեպքում կոչականներով արտահայտում են իրենց քնքշանքն ու սիրալիրությունը:

Օրինակ՝ հետևյալ նախադասությունում կոչականը արտահայտել է խոսողի արհամարհանքը, ծաղրը:

Կայափա - Հիմարներ, հազար անգամ ասացի՝ տարեք ուղիղ Պիղատոսի մոտ, բայց էլի այստեղ են բերում (ՀՆ, 34):

Կամ՝ «Մեծ լույություն» դրամայում Վարուժանի և Վահրամ Փափազյանի երկխոսության մեջ մեկ ապուշ կոչականով փափազյանը երկիծում է Վարուժանին:

Վահրամ - Ես ալ քու կոշիկներդ չեմ տար:

Ձայնը գցած արտասանում է՝

«Լի՛նե՞լ, թե՞ չլի՛նել, այս է խնդիրը, Ո՞րն է հոգեպես ավելի ազնիվ...

Ո՞վ է հեղինակը, գիտե՞ս...

Դանիել - Դու՞ն գրած ես:

Վահրամ - Ապու՛շ ... Ասիկա Շեքսպիրին համլետն է... Շեքսպիրը գիտե՞ս ով է ... Չէ, դուն լիակատար բոբիկ ես... Ատանկ բոբիկ ալ մնա... (Էջ 25):

խոսքը մտերմիկ հնչերանգ է ստանում, երբ կոչականը գործածվում է ս ստացական հոդով: այն մի տեսակ փաղաքշական իմաստ է հաղորդում խոս-
քին: Բավարարվենք երկու օրինակով:

Վիզեն- Դու դեռ ջահել ես, հայր , դեռ շատ ջահել ես:

Ռաֆայել- Ինչ ես ասում, տղաս: Ծեր եմ, ծեր (ԱՆՄ, 438):

Ռաֆայել- Ապրե՛հ, աղջիկս, ապրե՛հ, ես այդպես էլ գիտեի... (ն.տ.):

Կոչականները ոճականորեն ավելի են արժեքավորվում, երբ հանդես են
գալիս ծայնարկությունների հետ, օրինակ՝

Արսեն- Խելքի արի, ա՛յ տղա, օրեր են, կմթեն, անց կկենան (ՎԽ, 473):

Արսեն- Հա՛, Ռաֆիկ ջան: Դու որ մտքիդ դնես, ամեն ինչ էլ կանես (ԱՆՄ,
400):

Կոչականի մի հետաքրքիր կիրառության էլ է դիմել Ձեյթունցյանը. դա
այն դեպքն է, երբ խոսողը ինքը դիմում է իրեն որպես կոչականի: Այդ միջոցին
դիմում է Գուդան և զղջում է իր արածի համար, հիշում է իր ով լինելը և
հանդիմանում է ինքն իրեն.

Գուդա - ... Հիմար, **Գուդա՛**, ողորմելի, քնծռոտ, մատմիչ, մարդասպան ...
Պարտված մարդուն, **Գուդա՛**, արհամարհում են բոլորը և առաջին հերթին ինքը՝
պարտվողը ... Գիտես ինչ կա, **Գուդա՛**, ես հոգնեցի ... (ՀՆ, 53):

Կրկնվող կոչականների ոճական արժեքի մասին խոսվել է նախորդ
գլխում:

Պերձ Ձեյթունցյանը իր դրամաներում, կարելի է ասել, կիրառել է կոչա-
կանների ամբողջ հարստությունը՝ իրենց ոճական ու հնչերանգային ամենա-
բազմազան դրսևորումներով:

Ինչպես դժվար չէ նկատել, դրամատիկական սեռի ստեղծագործու-
թյունները թե իրենց կառուցվածքով, թե լեզվաոճական յուրօրինակ առանձ-
նահատկություններով տարբերվում են ինչպես արձակ, այնպես էլ չափածո
ստեղծագործություններից:

Համառոտագրություններ

(Բոլոր օրինակները բերված են Պերձ Ձեյթունցյանի դրամաներից)

ՄԼ- Մեծ լուծություն:

ԽՎ - Խոր Վիրապ:

ՀՆ- Հիսուս Նագովրեցին և նրա երկրորդ աշակերտները

ՈԴԳ- Ոտքի, դատարանն է գալիս:

ՎԽ- Վերջին խաղը:

ԱՔԱ- Ավերված քաղաքի առասպելը:

ԱՆՄ- Անավարտ մենախոսություն: