

ԿՐԿՆԱԿՆԵՐԻ ՈՒ ԿՐԿՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԳՈՐԾԱՌՈՒՅԹՆԵՐԸ
ՄԻՍՆԵՐԳԵՐՈՒՄ

Բ. Հ. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

Կրկնության սկզբունքը ծիսական երգերում, հատկապես պարերգային բանահյուսության մեջ, պայմանավորել է ծեսի հիմնական գործընթացը և ունեցել ծիսակատարողական մեծ դեր և նշանակություն: Աղերսվելով նախնական ծեսերին՝ ժողովրդական երգերի կրկնակներն ունեցել են կիրառական-նպատակային նշանակություն՝ իմաստավորել և ներգործման զորության մեջ օժտել դրանց: Սկզբնապես աղերսվելով ինվոկացիոն (ներձայնային) ծեսերին, որոնք ուղեկցվում էին կանչերով, ձայնարկություններով կամ որևէ դիցանվան անընդհատ կրկնությամբ¹, այս տիպի կրկնակները ունեցել են ոչ միայն ռիթմական արժեք, այլև խոսքի հմայական ներգործման դեր են կատարել: Այսօրինակ հնագույն հնչյունաշարային կրկնակները երբեմն անիմաստ են կամ, իբրև դիցանուն-կրկնակներ, կորցրել են իրենց նախկին իմաստային նշանակությունը: Ըստ Ֆերդ. դը-Սոսյուրի՝ անունների համահունչ կրկնությունները իբրև անագրամմաներ, իմաստաբանորեն հենակետային բառեր, խիստ յուրահատուկ և բնորոշ են հին առասպելական մտածողությանը, հնդեվրոպական բանաստեղծական ավանդույթին²: Զայնարկության կամ նույն բառի, դիցանվան պարզագույն ձևեր են հիշատակված հնագույն ժողովուրդների բանահյուսության մեջ, որոնց բնորոշ է եղել պարերգային ծիսական բանահյուսությունը (հույներ, հրեաներ, արաբներ, հնդիկներ և այլն):

Rahla, Rahla; Heia, Heia, Heia. ³ կանչերով ու ձայնարկություններով կրկնակները, թերևս, իմաստակիր միավորներ են կամ որևէ դիցանվան կրկնություն: Նման կրկնակներ հանդիպում են նաև հին հնդկական կրոնածիսական արարողություններում: Հոտերի պահապան աստծու՝ Կրիշնայի անվան անընդմեջ կրկնությամբ ստեղծվում էր խոսքի հմայական ներգործություն, որով կատարողները ընկնում էին հուզական աֆեկտի ու էքստազի մեջ: Կրկնության սկզբունքը ծեսում և ծեսերին ուղեկցող երգերում, ըստ հավատալիքի, զորեղացնում էր խոսքի հմայական ներգործությունը, իրացնում տարբերակները սրբազան անձի անվան հիշատակումը, և հիմնականում այն իրագործվում էր ծիսական երգերի կրկնակների և կրկներգերի միջոցով: Վերջինիս բազմաթիվ ձևեր են հանդիպում ողջ հինարևելյան բանաստեղծության⁴, մասնավորապես, ծիսապաշտամունքային նմուշներում, աստվածներին ձոնված փառաբանական երգերում:

Կրկնակները հայ ժողովրդական երգերում ունեցել են ինքնուրույն գոյաձևեր և համանման ծավալումներ, որոնք հետագայում հարակցվելով բառային այլ իրողությունների, պայմանավորել են իրենց նոր, մոտիվաբանականային կողմը և դարձել երգային բնագրի բառային և խոսքային իրողության կառուցվածքային հիմքը՝ վերաճելով տեքստային միավորների:

¹ О. Ф. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 104.

² Т. В. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Т. II, Тбилиси, 1984, с. 838.

³ А. И. Весселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 204—205.

⁴ Տե՛ս Հին Արևելքի պոեզիան. Երևան, 1982:

Այդ են վկայում նար-ի կրկնակները: Օրինակ՝ նար, նար, նար, նար՝ ուղիղ ձևով կրկնակը, որից և՛ նարե, նարոյ, նարհոյ, նարգուում բաղադրված ձև-վերով կրկնակների բաղմամբով տարբերակները և վերջապես նարին ձևը՝ երսջտի ժամանակ կատարվող համանուն ծիսերգում, որոնք ըստ ամե-նայնի աղերսվում են նար դիցանվան հետ՝:

Աղերսվելով ծիսահամայնական արարողություններին և ունենալով կատա-րողական-համայնական գործառույթ, ծիսական այս երգերի կրկնակներն իբրև կրկնվող բառահնչյունային միավորներ, բանաստեղծական խոսքի բաղա-դրատարրեր, դառնում են ծեսի անհրաժեշտ բաղադրիչն ու լեյտմոտիվը: Միսերգի կատարողները ձգտում են խոսքի անընդհատ կրկնությամբ, խոս-քի համայնական զորության մեջ շարժումներով ազդել վերերկրային ուժերի վրա՝ ակնկալելով իրենց որոշակի ցանկությունների իրագործումը:

Այս իմաստով, նախնական ծիսական երգերն ունեցել են որոշակի բո-վանդակություն, խոսքի, նաև գործողության (շարժման) նպատակային միաս-նություն, բաղադրամասերի հարակցված իմաստային կապ, սակայն հե-տագայում խաթարվել է այդ կապը և ծիսերգի կրկնակները, հեռանալով ծեսից, ստացել են բանաձևային արժեք և գոյատևել իբրև նախնական երգերի հիմնատիպեր:

Ըստ նորտրոպ Ֆրայի, երգային այդ հիմնատիպերը առավել պարզ ու անաղարտ տեսքով պետք է փնտրել բանահյուսական հնագույն շերտերում, դիցաբանական մտածողության մեջ և ծեսերում⁵: Խոսքային այդ փոքր միավորներին, ինչպես նաև՝ արդեն ձևավորված քնարերգության արմատ-ները Ա. Ն. Վեսելովսկին տեսնում էր ժողովրդական ծեսերում՝ համադրված պարի և երաժշտության հետ⁶: Նախնական ծեսերը մշտապես ուղեկցվել են ծիսական երգերով, որոնք պահպանել են կրկնության յուրահատուկ ձե-վեր: Վերջիններս բխում են նրանց ծիսահամայնական բնույթից ու կառուց-վածքից, կատարման հանրային եղանակներից ու առանձնահատկություն-ներից և ամենակարևորը՝ կիրառական-նպատակային նշանակությունից, այ-սինքն՝ անընդհատ կրկնությամբ ստեղծել հաղորդակցվելու հնարավորու-թյուն և խոսքի ներգործման զորություն:

Հայ ժողովրդական ծիսական երգերի կրկնության ձևերն ու կրկնակ-ները տարաբնույթ են և բաղմամբով անհավասար: Քննության առնելով հարսանե-կան ծեսի տարբեր արարողությունների ժամանակ կատարվող երգերի կրկ-նակները, հիմնականում, կարելի է տարբերակել կրկնության երկու տիպ՝

1. Ամբողջական տողերի կամ տների կրկնություն, որն իրագործվում է եռատողերով, քառատողերով և հնգատողերով (մեկ բառի կամ մեկ տողի փոփոխությամբ):

2. Առանձին կրկներգեր ու կրկնակներ, որոնք իրագործվում են մաղ-թանքի բանաձևերով:

Կրկնության առաջին ձևը բխում է ծիսական երգերի տրամախոսական կառուցվածքից և կատարման առանձնահատկություններից (մեներգ-խմբերգ և կատարող զույգ խմբերի երկխոսական փոխհարաբերությունից): Ցիկլային այս կրկնությունը ծիսական երգերում (օրինակ՝ «Մամթելում») և հատկապես հարսանեկան երգերում, բոլոր դեպքերում, միանշանակ չէ: Ամբողջական այս տողերի ու տների միօրինակ կրկնությամբ, տվյալ տեքստում խոսքն

⁵ Բենե. Հարթ (Մշո Բուլանդիս).— Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 3. Երևան, 1972, էջ 105:

⁶ Ռ. Խաչատրյան. Պաշտամունքային տարրերը Սասնո և Տարոնի պարերգերի կրկ-նակներում.— ՀՀԳԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի գիտական նստաշրջան, զեկուցումների թեզիսներ. Երևան, 1980, էջ 49—50:

⁷ Л. М. Землянова. Современная американская фольклористика. М., 1975, с. 73.

⁸ А. Н. Веселовский. Указ. соч., с. 252.

ստանում է առավել որոշակի նպատակաուղղվածություն՝ կատարելի դարձնել կատարողների ցանկություններն ու բարեմաղթությունները: Հարց ու պատասխանի սկզբունքով հորինված երգերում հարցը մշտապես նույնն է մնում, հիմնականում փոխվում է հարցը վավերացնող պատասխանը՝ մեկ բառ կամ մեկ առդ: Օրինակ՝ հարսանեկան մի թագավորագովքում՝ «Թագավորին ծաղիկ պիտե՞ր ծաղկունակ»⁹, անընդհատ կրկնվում է նույն տրամախոսությունը.

— Թագավորին ծաղիկ պիտե՞ր ծաղկունակ,
Մաղիկ ընչենի՞ պիտե՞ր ծաղկունակ,
Մաղիկ պալատե՞ն պիտե՞ր ծաղկունակ:

Այնուհետև ողջ բնագիրը նույն միօրինակությամբ եռատողերով կրկնվում է, փոխվում է պատասխան-բանաստեղծում միայն մեկ բառ՝ «պալատե՛ն»-ը, որը տների հերթագայությամբ դառնում է նույնի, համասփյուռ, բրաբրոն, նունուֆար, ոսկեծաղիկ և այլն:

Թագավորին ծաղիկ պիտե՞ր ծաղկունակ,
Մաղիկ ընչենի՞ պիտե՞ր ծաղկունակ,
Մաղիկ եռենե՞ պիտե՞ր ծաղկունակ:
Թագավորին ծաղիկ պիտե՞ր ծաղկունակ,
Մաղիկ ընչենի՞ պիտե՞ր ծաղկունակ,
Մաղիկ ճամափյառ պիտե՞ր ծաղկունակ:
Թագավորին ծաղիկ պիտե՞ր ծաղկունակ,
Մաղիկ ընչենի՞ պիտե՞ր ծաղկունակ,
Մաղիկ պարբե՞ն պիտե՞ր ծաղկունակ:
Թագավորին ծաղիկ պիտե՞ր ծաղկունակ,
Մաղիկ ընչենի՞ պիտե՞ր ծաղկունակ,
Մաղիկ ճունեֆար պիտե՞ր ծաղկունակ:
Թագավորին ծաղիկ պիտե՞ր ծաղկունակ,
Մաղիկ ընչենի՞ պիտե՞ր ծաղկունակ,
Մաղիկ ռսկեծաղիկ պիտե՞ր ծաղկունակ:

Կրկնության նույնատիպ ձևեր ունեն թագավոր, ի՞նչ բերեմ քե՛ նրման»¹⁰, «Թագավորի մե՛ր, դուրս արի»¹¹ ծիսերգերը, որտեղ բառի փոխարեն փոխվում է մեկ տող.

Թագավորի մե՛ր, դուս արի,
Տես քե՛ ինչեր եմ բերել,
Ինչեր մի՞նչեր եմ բերել,
Քե՛ քառա զուլ եմ բերել
Թագավորի մե՛ր, դուս արի,
Տես քե՛ ինչեր եմ բերել,
Ինչեր մի՞նչեր եմ բերել
Կառմիր խնձոր եմ բերել:

փոփոխվող առդ

— Քե՛ աչքի լուս եմ բերել:
— Քե՛ ուժ, թաղաթ եմ բերել:
— Քե՛ ծամ փետոդ եմ բերել:
— Քե՛ աչք խանոդ եմ բերել:

Թագավոր ի՞նչ բերեմ քե՛ նման,
Քու կանաչ արև քե՛ նման,
Հն աղօթե՞մ օր կը բացուեր
Բացուեր արևիդ ի նման¹²:

Թագավոր ի՞նչ բերեմ քե՛ նման,
Քո կանաչ արևուզ նման,
Հն քալառե՞մ ծաղիկն որ կրացվի
Բացվի արևուզ նման¹³:

⁹ «Աղգազրական հանդես». գիրք VII—VIII, Թիֆլիս, 1901, էջ 174 (այսուհետև՝ ԱՀ.):

¹⁰ Նույն տեղում:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 193—194:

¹² Հմինյան աղգազրական ժողովածու. հ. 2, Վաղարշապատ, 1906, էջ 33 (այսուհետև՝ ՀԱԺ):

¹³ ԱՀ, գիրք VII—VIII, էջ 174:

փոփոխվող առջ

- = էն քեֆուր Պարզ որ կրացուեր:
- = էն նուռուֆուր որ կրացուեր:

փոփոխվող առջ

- = էն կարմիր վարդ որ կրացվի:
- = Սիրուն մաքիշակ որ կրացվի:
- = էն խունկ ծաղիկ որ կրացվի:
- = Շուշան ծաղիկ, որ կրացվի:

Նվ ալսպես. «Մաղկոցներին» ամբողջական շարքեր, որոնցում պահպանված են կրկնության նույնատիպ ձևերը: Երգային կառուցվածքի տրամախոսական ձևը, որից և բխում է կրկնության սկզբունքը, շատ հին է, բնորոշ նաև հմայական աղոթքներին ու հանելուկներին: Այն կատարման ծիսական առանձնահատկությունն է, որը պայմանավորված է նաև երգերի կատարման կոլեկտիվ բնույթով: Որպես երգային ժառանգության բանաստեղծական խոսքի կատարման նախնական ձև, այն ընկած է ծիսապարհերգային դրամայի հիմքում¹⁴ և դիտվում է իբրև խմբային կատարման առանձնահատկություն¹⁵, Տրամախոսությունը՝ իբրև ծիսական խոսքի իրագործման հնագույն ձև, իր յուրահատուկ դրսևորումներով ի հայտ է գալիս նաև հին հնդկական կրոնածիսային արարողություններում, ծիսական բանահյուսության մեջ¹⁶, Տրամախոսական կառուցվածք ունեն հայ միջնադարյան «Մաղկոցներն» ու «Մառապոքները», որտեղ հիմնական հարցը կարող է լինել նաև անհատական, իսկ պատասխանը՝ ընդհանրական, խմբային, որը բխում է հիմնական հարցից և վավերացնում, հաստատում, իրավունքի ուժ է հաղորդում հիմնական ծիսական խոսքին:

Ամբողջական տողերի ու տների կրկնության այս սկզբունքը բնորոշ է ծիսական տարբեր արարողություններին և պահերին ուղեկցող երգերին: Դրանք են.

ա) Հարսանեական ուրբի կամ կենաց ծառի գովքը.

Գնացեք-ասեք Թագավորահեր, Թագավորահեր
Մառդ գոված է,
Նզ մի խառվու, տիկ մի գինի
Մառ գովողինն է,
Գնացեք-ասեք Թագավորամեր, Թագավորամեր
Մառդ գոված է,
Սել մը սեղան, խոյ մը՝ խառվու
Մառ գովողինն է:
Գնացեք-ասեք, Թագավորաքուր, Թագավորաքուր
Մառդ գոված է,
Ու մի խառվու, գալ մի գինի,
Մառ գովողինն է:
Գնացեք-ասեք Թագավորաղբեր, Թագավորաղբեր
Մառդ գոված է,
Նուլու հեճուղ, մեկ քար է հաց
Մառ գովողինն է¹⁷:

բ) Թագավորի կամ Թագուհու (հարսի) արտաքինի, բարեմասնությունների, զարդերի գովքը.

14 Հ. Հովհաննիսյան. Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում. Երևան, 1978, էջ 190:

15 В. М. Жирмунский. Теория стиха. Л., 1975, с. 493.

16 Т. Я. Елизаренкова, В. Н. Топоров. О ведийской загадке типа *bvahnodya*. — В кн.: Паремнологические исследования. М., 1984, с. 21.

17 ԱՀ, գիրք VII—VIII, էջ 175:

էս թագը վիճի թագի նման ի,
Դավիթը Մարգարայի թագի նման ի,
Որ թագն շուտը մուտը կայ,
էս թագը վիճի թագի նման ի
Սողոմոն Իմաստունի թագի նման ի
Որ թագն շուտը մուտը կայ¹⁸։

գ) Հազուստի գովքը։

Օրինակ՝ «Մեր թագավորն էր խաչ» ծիսերգի¹⁹ ամբողջ քառատողում փոխվում է միայն մեկ տող, մնացյալը նույնությունամբ կրկնվում է.

փոփոխվող տող

Մեր թագավորն էր խաչ
Հայոց խաչ ու մաչ,
Դուրբեքն էր նշխուն,
Արեն էր կանաչ։

— Շալվարն էր կապույտ,
= Բինիշն էր կարմիր,
— Փեշքիրն էր նշխուն,
— Շապիկն էր կարմիր։

գ) Արժանիքների գովքը (թագավորի կամ թագուհու)։

փոփոխվող տող

Թագավորի մեր, տուրս արի,
Դես քեզի ի՞նչ իմ պերի.
Չխոսկան ճարս իմ պերի։

= Լավ զախտ ավելի իմ պերի,
= Մծում էնող իմ պերի,
= Հալավ դարող իմ պերի,
= Սուրբ մաքրող իմ պերի²⁰։

Կրկնության այս գերիշխող ձևերից բացի, որոնք հիմնականում գովերգեր են, զգալի թիվ են կազմում նաև այն կրկներգերն ու կրկնակները, որոնք բարեբանական բնույթ ունեն և բաղկացած են օրհնանք-բարեմաղթության բանաձևերից։

Օրինակ՝

Ըլ ինչ ու ինչ, ըլ ինչ ու ինչ հըդ իրաց
Ըմբես թիռին, ըմբես ձաղզին,
Հարս ու փեսեն՝ հըդ իրաց²¹։

Նման բնույթ ունեն նաև արևագալի երգերի կրկնակների մեծ մասը, որոնք կատարվում են հարսանեկան առաջամտի օրը՝ այգաբացին.

էք բարե, էք բարե ու տաք արե,
Հարս ու փեսին՝ շատ արե²²։

Բարի լուս, աղուոր, բարի լուս,
Բարի լուսուն՝ բարին վրադ,
Ու ցաթէ արեւն ի վրագ²³։

Նույն կերպ են նաև թագավորի կամ թագուհու նվիրատրման ժամանակ կատարվող երգերի կրկնակները։ Այս «Մաղ»-ի²⁴ երգերը ունեն թվերգային բնույթ, իսկ կրկնակները՝ օրհնանք-բարեմաղթություններ են.

¹⁸ Նույն տեղում, 1617, 01։

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 166—167։

²⁰ ՀՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ, Բ. Խաչատրյանի ֆոնդ, FRI: 0281 (այսուհետև՝ FRI)։

²¹ FRI: 0167—0169։

²² էԱԺ, հ. 2, էջ 32։

²³ Հ. Ճ ա ն ի կ յ ա ն. Հնությունք Ակնա. Թիֆլիս, 1895, էջ 419։

²⁴ ԱՀ, գիրք VII—VIII, էջ 195։ Մաղ՝ նվիրատվական երգ, որը կոչվում է նաև «թաղագովորի խաղնա»։

Օրինակ՝

Վալլե շնաֆոր,
Հագնի շնաֆոր²⁵։

Հա՛յ տունը շեն,
Հա՛յ տունը շեն²⁶։

Կոլեկտիվ կատարման յուրօրինակ ձևեր են նաև հարսանեկան երգերի ընդհանուր, դարձվածային սկսվածքները, որոնց երգային ընագրերը նույնպես կրկնվում են տողերով ու տներով և արտահայտված են բայական հարադրությամբ՝

Գացեք-բերեք ...
Գացեք-տեսեք...

Բայական հարադրությամբ այս կրկնությունները ևս հին են և հանդիպում են նաև միջնադարյան այլ ժիսերգերում և թագավորադուրերում.

Գնացեք-բերեք գառն Արեգոյն,
Գնացին-բերին գառն Արեգոյն,
Գնացեք-բերեք արգար մեղուն,
Գնացին-բերին արգար մեղուն²⁷։

Այսօրինակ կրկնություններն ու սկսվածքները բացահայտ հուշում են դրանց կատարման կոլեկտիվ և ժիսական բնույթը։

Նույնն է հավաստում նաև «Գացեք-տեսեքի» պարերգային շարքը։ Պարերգի տարբերակների համադրումից պարզվում է, որ պարերգի կրկնակն ունի յուրահատուկ աճող-ծավալային կառուցվածք, զարգանում է տողային ավարտ—սկիզբ հաջորդության վրա և ունի ռեչիտատիվ (թվերգային) բնույթ։ Կրկնակի կառուցվածքային այս տիպն ու ասերգային բնույթը հատկանշական է նաև միջնադարյան երգերին, մասնավորապես «Ծառագույնքերին» և «Նաւն ի ծովին»²⁸ երգի տարբերակներին։ Այստեղ նույն ընդհանուր սկսվածքին՝

—Ելէք-տեսէք, զինչ կայր ծովին,
—Ելին տեսին՝ գնան ի ծովին։

վավերացված պատասխանին հաջորդում է հետևյալ կրկնակային կառուցվածքը.

Նաւն ի ծովին,
Ծովն ի տակին,
Տակն յաւաղին և այլն։

«Գացեք տեսեք» պարերգի կրկնակն ունի ժիսօրհներգային բնույթ։ «Գացեք տեսեք ինչն էր կերի զէծ» հարց—նախադրությանը հաջորդում է ժիսական խոսքի վավերացումը՝ «գացին տեսան՝ գեղն էր կերի զէծ»։ Այնուհետև ծավալվում ու զարգանում է կրկնակն իր ավարտ—սկիզբ հերթադալությամբ՝

էձն էր Թփին,
Թռփն էր իգուն,
Իգուն գիրուն²⁹։

²⁵ Մ. Թումանյան. Հայրենի երգ ու բան. հ. 3, Երևան, 1986, էջ 7—8։

²⁶ ԱԶ, գիրք VII—VIII, էջ 195։

²⁷ Ա. Մ. Մնացականյան. Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր. Երևան, 1956, էջ 89։

²⁸ Նույն տեղում, էջ 834։

²⁹ FRI: 1502.

և ավարտվում մաղթանքի բանաձևով՝ «Քոլ բարի, քոլ բարի, քոլ բարի, քոլ»³⁰։ «Հալալ է, վոլա, հալալ է»³¹։ Սա ևս հուշում է պարերգի ծիսական բնույթն ու կրկնակի կատարողական գործառույթը, որն իրագործվել և ավարտվել է մաղթանքի բանաձևով։ Վերջինիս կրկնությունը հետամուտ էր մեկ նպատակի՝ բարի հետևանքի և զոհաբերման ընդունելի լինելու ակընկալիքի³²։ Երգի ենթատեքստային բովանդակությունը ամփոփում է խորհրդանշանային-պատկերային կոնֆլիկտ, այն է՝ մեկը մյուսին ուտել, ոչնչացնել, այսինքն՝ դատապարտել մահվան, ինչպես նաև՝ երգի մաղթանքի բանաձևով ավարտը վկայում է, որ երգի նախնական բնագիրը եղել է մի նոխազերգություն, որը կատարվել է նոխազի զոհաբերման ժամանակ։ Նույն սոցիալ-աշխարհայացքային հիմքի վրա էին իրագործվում դիոնիսոսյան տոնախմբություններն ու նոխազի զոհաբերության արարողությունները հույների մոտ։ Ս. Լիսիցյանը և է. Պետրոսյանը այս ծիսերգը կապում են «Տոնք Սպանդարամետականքի»³³ հետ, որը նույնպես աղերսվում էր անդաշխարհի, մահվան գաղափարի հետ։ Այդ է հուշում «Գացեք տեսեք» պարերգի կրկնակի դրամատիկ ու լարված զարգացումը և թեմատիկ նպատակամիտումը՝ այծ-թուփ, այծ-այգի, ուլ-բոստան բառային այս հակամետ իրողությունների շուրջը, որը բոլոր ձևափոխությունների և ծավալման ընթացքում, ի վերջո, հանգում է նույն ծիսակառուցվածքային սկզբին։

էձն էր թփին ... (տարբերակ)

Ուլ՝ բոստանին ... (տարբերակ)

էձն էր այգուն ... (տարբերակ)

Ուլն էր թփին ... (տարբերակ)

Ավարտ—սկիզբ երկշարային ծավալման այս հաջորդությունը՝ մեկը մյուսին ուտելու, ոչնչացնելու հերթագայությամբ գալլ/այծ, այծ/թուփ, ժանգիթվանգ, յուղ/ժանգ, կատով/մուկ, այլ տարբերակներում գալլ/այծ, այծ/թուփ, ջուր/ուրթ, արագիլ/օձ, օձ/հոզ, հող/իսան բառային սեղմ արտահայտություններով ու կառուցվածքի ունիտատիվ բնույթով, բացահայտ նշում են կրկնակի ծիսակատարողական արժեքը, որն անպայմանորեն նախանշում էր հակիրճ այդ իրողությունների ընդհանուր իմաստաբանությունը՝ ծնունդ—մահ—ծնունդ³⁴։

Հուզն էր իսին

Իսան՝ յըղին,

Ցըղն էր ժանգին,

Ժանգն էր թրին,

Թուրն էր կիլոձ,

Կեյն էր իձուն,

էձն էր թփին,

Թուփն էր իգուն,

Իգուն դիրուն,

Քոլ բարի, քոլ բարի, քոլ բարի, քոլ»³⁵։

³⁰ Նույն տեղում։

³¹ Բենսե. նշվ. աշխ., էջ 133—134։

³² Ս. Հարությունյան. Անեծքի և օրհնանքի ժանրը հայ բանահյուսության մեջ. Երևան, 1975, էջ 230։

³³ С. Лисицян. Старинные армянские пляски и театральные представления. Т. I, Ереван, 1958, с. 79. է. Պետրոսյան. «Գացեք տեսեք» պարերգի իմաստաբանությունը.— 22 ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի գիտական նստաչրջան, զեկուցումների թեզիսներ, Երևան, 1982, էջ 12։

³⁴ О. Ф. Фрейденберг. Указ. соч. с. 135.

³⁵ FRI: 1495—1507.

Խորհրդանշանային բառերի³⁶ այս կրկնությունները ծեսում դառնում են մահ—ծնունդ խորհրդանշող գլխավոր կերպարներ, որոնք իրենց նախնական իմաստաբանությամբ պատվում են իրար հակամետ՝ այծ—այդի (տարբերակ), այծ—թուփ (տարբերակ), ուլ—բոստան (տարբերակ), ուլ—թուփ (տարբերակ) հիմնական առանցքի շուրջը, որով սկիզբը դառնում է ավարտ, ավարտը՝ սկիզբ:

Կրկնակի հետագա վերաիմաստավորումներն ու հարակցումները վկայում են, որ պարերգն ապրել է զարգացման մեծ շրջափոխություն, ներծրվել նոր գաղափարաբանությամբ՝ հնագույն ըմբռնումների և քրիստոնեական տարրերի համադրմամբ: Տարբերակների կրկնակային տեքստերում հանդիպող «Ձեզ բարեկենդան, մեզ բարի զատիկ»³⁷, «Մեծ բարերար, մեծ բարեկենդան»³⁸, «Հալալը ինչ բարի տարիմ՝ էր իկի»³⁹, «Նսալալ էր, խալալ էր ինչ բարի տարիկ մի կիվեր, մի կիվեր, ձի կիվեր մի»⁴⁰ բանաձևված տողերը հուշում են, որ սրանք տեղ են գտել տոնական ծիսակարգում, կատարվել Բարեկենդանի, հայոց հին նոր տարվա ծիսակատարությունների ժամանակ: Փաստերը վկայում են, որ այծապարերը կատարվել են նաև Մեծ պասի ծիսակատարությունների ժամանակ⁴¹:

Կտրվելով ծեսից, ինչպես նաև ծեսերին ուղեկցող երգերից, ծիսական մաղթանքի բանաձևերը կրկնության և հարակցման տարբեր ձևերով դառնում են ինքնուրույն կիրառական կաղապարներ և կցվում նմանատիպ երգային տեքստերին: Վերոհիշյալ կրկնակ-բանաձևը, որը տեղ է գտել «Գացեք տեսեք» կրկնակային կառույցում, հանդիպում է մեկ այլ ծիսական երգում՝ իբրև սկսվածք.

Մտաճի ի բարեկենդաճի, կերթաճի ի զատիկ.

Իճապ մէկզմէկէ ինտո՞ր տի զատիկք,

Եկեք պար մի բունենք, ոսկեկ մի կ'աժե,

Ոսկեկ մաման նստեր, շոր թանը կոշտ է,

Եկեք բունենք եօթը շաբաթ մեծ պահքը,

Ջատիկ ելլանք, ուտեն-խմեն տղաքը.

Հազին, կապեն հոռոմներուն կտտանքը:

Ըհր եկավ հայոց ազգին օրերը,

Հանեցք հիները, հագեք նորերը⁴²:

Անշատվելով հիմնական ծիսական բնագրից, որտեղ ունեցել է նաև ծիսահամայնական և ծիսակատարողական այլ գործառույթներ, այս կրկնակ-բանաձևը կցվել է «Գացեք տեսեք» երգային կառույցին՝ առաջ բերելով նոր որակ: «Մտանք ի բարեկենդանք, կերթանք ի զատիկ» ծիսերգի սկսվածքը «Գացեք տեսեք» տեքստում հանդես է գալիս որպես երկրորդ կրկնակ և իբրև կցորդ կրկնվում է հաջորդաբար՝ շխաթարելով հիմնական աճող-ծավալային կրկնակի հաջորդության հերթագայությունը, որոշ տարբերակներում էլ՝ հանդես գալով որպես բանաձևված ավարտ. «Մեզ պարիկենթան, ծեզ՝ պարի զատիկ»⁴³: «Գացեք տեսեք» տարբերակներում զգալի են նաև բուն կրկնակային տեքստին անհարիր նորամուծություններ և հավելումներ:

36 А. А. Потебня. Эстетика и поэтика. М. 1976, с. 196.

37 Ա. Բրուտյան. Ռամկական մրմունջներ. Երևան, 1985, էջ 49:

38 Մ. Թումանյան. Նշվ. աշխ., հ. 3, էջ 170:

39 Ա. Մնացականյան. Նշվ. աշխ., էջ 587:

40 Ա. Բրուտյան. Նշվ. աշխ., էջ 55:

41 Ժ. Խաչատրյան. Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը.—Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 7, Երևան, 1975, էջ 37:

42 Ա. Փելյան. Ակն և Ակնեցիք. Փարիզ, 1952, էջ 501:

43 ՀՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ, է. Խեմչյանի ֆոնդ, FEI: 7109—7116:

Օրինակ.

Դե գնա կիզամ, դե գնա կիզամ, շուտ կիզամ
Կարմիր սուրբ հակնիմ իզամ, շուտ կիզամ⁴⁴,

Այս և նման այլ կրկնակներ, զարգացման ավելի ուշ շրջանում կտրրվելով ամբողջական երգերից, մտել են պարերգային կառույց և բոլորովին չեն աղերսվում տվյալ ծիսական տեքստին և, հավանաբար, ներմուծվել են երգին ութնական թարմություն հաղորդելու նպատակով: Այս երևույթը պարերգերին բնորոշ զարգացման օրինաչափություն է և ժանրային առանձնահատկություն:

Տոնական ծիսակարգում կատարվող երգերի կրկնակները, մեծ մասամբ, բանաձևային բնույթ ունեն, որոնք ի սկզբանե ունեցել են կարևոր կատարողական գործառույթ՝ ենթադրելով խոսքի և ապա՝ գործողության վավերացում. այն իրագործվում էր ծիսական բանաձևի կրկնությամբ ու շարժումներով: Այդ բանաձևերը իրենց կառուցիկ միաձուլմամբ ծառայել են ծեսին, կամ ծիսական արարողության հիմնական նպատակին: Օրինակ՝ Համբարձման տոնի ծիսական արարողության հիմնական նպատակը վիճակահանությանն է, որն ուղեկցվում էր վիճակի երգերով: Հիմնական կատարողական դերն իրագործվում էր համբարձման հարսի միջոցով, որը, սովորաբար, լինում էր մի փոքրիկ աղջիկ. նրան ենթարկում էին աֆազիայի՝ կտրելով լեզվի ծայրը, զրկելով նրան խոսելու ընդունակությունից: Իսկ երգային տեքստը ուղեկցվում էր՝ «Հա՛րս, հան վիճակն ի բարին»⁴⁵ կրկնակով: Վիճակի երգերին բնորոշ այս կրկնակ-տողը երգային այլ տեքստերում ունեցել է ինքնուրույն կիրառություն:

Օրինակ՝

— Հա՛րս, է խան վիճակն ի բարին⁴⁶;
— Խարսի՛կ, խոնա խան վիճակն ի բարին⁴⁷:

Տարբերակային մեկ այլ կոնտեքստում այս միատող կրկնակը վերաճում է օրհնական բանաձևի.

— Հա՛րս, հան վիճակն ի բարին,
Համբարձում դիլաքդ կատարի,
Հասնես քո սրտի մուրադին⁴⁸:

«Հա՛րս, հան վիճակն ի բարին» կրկնակ-տողը զարգանալով՝ բնագրում դառնում է քառատող խաղիկ՝ ներառելով պայման-հետևանքային մի ենթատեքստ, որից և բխում է հիմնական մաղթանք-բանաձևը.

— Հա՛րս, հան վիճակն ի բարին,
Համբարձում օր կիրակին,
Համբարձում խնդիրքդ կատարի,
Հասնես քո կարմիր-կանաչին⁴⁹:

Բարին չհանելու դեպքում՝ կարող էր ավարտվել բանադրանքով: Պայման-հետևանքային նույն ենթատեքստն են ենթադրում երաշտի ժամանակ կատարվող ծիսական արարողություններին ուղեկցող երգերի կրկնակները, որոնք լինելով բանաձևված աղերսներ կամ հորդորներ, կրկնությամբ որոշակի նպատակ են հետապնդել՝ ծիսական խոսքի իրագործումը.

⁴⁴ Ա. Բրուտյան. Նշվ. աշխ., էջ 127: Վ. Սամվելյան. Երգարան. Երևան, 1956, էջ 115:

⁴⁵ Գ. Շերենց. Վանա սադ. Թիֆլիս, 1899, էջ 67:

⁴⁶ ԷԱԺ, հ. 2, էջ 126:

⁴⁷ Նույն տեղում, էջ 128:

⁴⁸ Գ. Շերենց. Նշվ. աշխ., էջ 67:

⁴⁹ Նույն տեղում:

Օրինակ

— Տո՛ւր, աստված, տո՛ւր,
Տո՛ւր չա տո՛ւր⁵⁰,

Ծիսական այս արարողության բովանդակությունը երաշտի ժամանակ պատրաստվող մարդաձև խրտվիլակի⁵¹ զոհաբերումն էր, որով ակնկալում էին ցանկալին՝ անձրևը, կրկնելով վերոհիշյալ աղերս-բանաձևերը:

Երկրագործական ծիսական կենցաղին աղերսվող երգերի կրկնակները ժամաձակի ընթացքում ներառել են քրիստոնեական հավատքի տարրեր և ընդունել հաղորդակցման նոր ձևեր, վերածվելով, երբեմն, խորհրդանշալի պատկերավոր բանաձևերի: Բարեկենդանին և Մեծ պասին նվիրված երգերի հիմքում մեծ մասամբ ընկած է ծիսական երգերին բնորոշ պայման-հետևանքային նույն ենթատեքստը, որով ներկայացվում է ծիսական խորհրդաշիշ-առարկայի արտաքին նկարագիրը:

Օրինակ՝

— Ակլատիզ, չվանը վիզ, կախվէ էրտիս⁵²,
— Տիզ, տիզ, էրկեն վիզ՝ ակլատիզ⁵³,

Նմանօրինակ կրկնակներն ունեն հանելուկի պատկեր-բանաձևին բնորոշ կառուցվածք՝ սեղմ նկարագիր և ներքին հանգակցություն: Կատարվելով Մեծ պասին և Ծաղկազարդին (պասի նախավերջին կիրակին)⁵⁴, ծիսական այս երգերի կրկնակները բնութագրում են ծիսական մարդակերպ ակլատիզի (ախլոճ⁵⁵ կամ որոճբեկ)⁵⁶ առարկայական պատկերը՝ իր մեջ խտացնելով նաև ծիսական այն գործառույթն ու հաղորդակցման ձևերը, որոնք իրագործվում էին ծիսական խոսքի և արարողության միաձուլվածքով: Հաղորդակցման նման ձևերով՝ խոսքի կրկնությամբ և նմանատիպ սիմվոլ-պատկերային առարկաներով, ներկա դեպքում՝ մարդաձև խրտվիլակ, սոխ, կարտոֆիլ կամ բաղարջ՝ յոթ փետուրներով (որոճբեկ), որոնք իմաստավորում էին Մեծ պասն իր յոթ շաբաթներով, խորհրդանշվում էր տարեկան ցիկլի ավարտ և ապա՝ սկիզբ (մահվան և հարության գալուստիներով):

Ծիսական կենցաղին աղերսվող երգերին, որոնք սկսվում են կրկնակ-բանաձևերով կամ ունեն կրկնություն-սկսվածքներ, բնորոշ է հսկա սյայ-ման-հետևանքային ավարտը: Ծաղկազարդի երգերը, որոնք կատարվել են ծաղկազարդի պատարագից հետո, ուղեկցվել են ճեռ (ճռոկ) և կարկաշա խաղացնելով⁵⁷ ու «կարկաշա» բառային, «կարկաշա, կարին կաջա»⁵⁸ բառադարձվածային կրկնակներով, որոնք գործառույթային առնչություն ունեն վերոհիշյալ աղերս-բանաձևերի հետ: «կարկաշա» երգի բոլոր տարբերակներն ունեն պայման-հետևանքային ավարտ, որի հիմնական միտումն էր՝ որոշակի ցանկությունների կատարման ակնկալիքը. այն իրագործվում էր վերոհիշյալ կրկնակների և կարկաշա սիմվոլ-առարկայի⁵⁹ միջնորդությամբ՝

50 Մ. Թումանյան. Նշվ. աշխ., հ. 2, Երևան, 1983, էջ 73—74:

51 Նույն տեղում, էջ 74:

52 Գ. Շերենց. Նշվ. աշխ., էջ 2:

53 FRI, 1171:

54 Վ. Բադյան. Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում. Երևան, 1972, էջ 453:

55 Նույն տեղում, էջ 450:

56 Բենսե. Նշվ. աշխ., էջ 44:

57 Վ. Բադյան. Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում, էջ 454:

58 ԱԼ, գիրք VII—VIII, 0593, 01:

59 Վ. Բադյան. Հայ ժողովրդական խաղեր. հ. I, Երևան, 1963, էջ 155: Ծաղկազարդին Բորչալում տախտակներով (որոնց ելուստների մեջ գնդիկներ էին լցնում) պատրաստում էին կարկաշա, թելերով միացնում, երբ թելի ծայրը քաշում էին, տախտակները ջարժվելով՝ ձայներ էին արձակում: Զատիկի առավոտյան տղաները տնետնում էին ջրջում և չիկնիկացնելով Լրգում՝ կարկաշա, կարկաշա ...

ստեղծելով հաղորդակցվելու հնարավորություն: Նման ծխսերգում ծխական արարողության (գործողության) դրական ավարտի դեպքում հետևանքը բարեմաղթությունն էր:

— Ով որ կտա իմ երկու ձուն,
Աստված պահել իր փեսացուն,
— Ով որ ինձի հավկիթ կտա,
Աստված իրեն՝ ավելին տա՛ծ՝

Բացասականի դեպքում՝ բանադրանք.

- = Ով որ չտա իմ երկու ձուն,
- Մուկն ու կատուն իրանց թթուն⁶¹,
- Ով որ մեր փայլ տա՝ զլարի.
- Ով որ չտա՝ ոչ զլարի⁶²,
- Վե՛վ օր տա՝ շին մնա,
- Վե՛վ օր չտա՝ չոր յորենա⁶³,

Այսպիսի պայման—հետևանքային ավարտ ունեն նաև հրաժշտի ժամանակ կատարվող նուրիհի երգերը.

— Ով մըր ուզած տա մըղի՛,
Անձրև իճնա վրր ծրգի⁶⁴:

Միասնատարրողական որոշակի դեր են ունեցել նաև ժողովրդական ավետիսների կրկնակները: Այդ երգերն ավանդվել են վաղնջագույն ժամանակներից և կատարվել հիմնականում Մննդյան, Նոր տարվա և ժողովրդական այլ ծիսակատարությունների ժամանակ⁶⁵: Ժողովրդական ավետիսները նման են հոգևոր ավետիսներին իրենց թեմատիկ ընդհանրությամբ (սըրբերի վարքն ու փառաբանությունը), կառուցվածքով և կատարման միօրինակությամբ: Այսուհանդերձ, ժողովրդական ավետիսները իրենց կառուցվածքով ու թեմատիկ ընդգրկմամբ ավելի հարուստ են ու բազմազան: Սըրանք աղերսվում են ոչ միայն Մննդի և Կաղանդի, այլև տղաբերքի, ծննդականի⁶⁶, Զրօրհնեքի և ժողովրդական այլ տոներին, որոնց հիմնական բովանդակությունը գտվել է, բարեմադթությունը, բարի ցանկության ավետումը:

Քննելով հոգևոր և ժողովրդական ավետիսները, Գ. Հովսեփյանը նախապատվությունը տալիս է ժողովրդականին, հիմնական աշխույժը համարում ժողովրդականը⁶⁷:

Հոգևոր երգերում էլ խիստ նկատելի են ժողովրդական մտածողության յուրահատուկ գծերը, աշխարհիկ զգացողությունը, որքանով էլ այն կառույտ է Ս. գրքի բնագրերից: Այս երևույթը, ինչպես նաև ծիսակառուցվածքային առանձնահատկությունները հնարավորություն են ընձեռել հոգևոր և ժողովրդական երգերի փոխներթափանցման համար, կրկնության նույնատիպ ձևերով և կառուցվածքային անանողությամբ ստեղծելով նոր հան-

60 42, 4772 VII—VIII, 0593, 01.

61 ՆՈՒՅՆ ԵՐԵՂՈՒՄ :

62 ԱՀ, գիրք X, Թիֆլիս, 1903, էջ 260.

63 ԱՀ, գիրք II, Թիֆլիս, 1897, էջ 268:

64 FRI, 0539—0543:

65 Ա. Մ. Մ և ա թ ա կ ա ն յ ա ն. նշվ. աշխ., էջ 76:

66 U. P. n : d m d m h. h₂/h., f. 2, t₂ 230:

67 Գ. Հ ո ղ ս ե ի յ ա ն. Ժողովրդական բանահյուսության հետքեր միջնադարյան տա-
գարաններում. — Արարատ, Վաղարշապատ, 1898, էջ 244:

րակցումների ընդհանուր միջավայր: Ժողովրդական ավետիսների կրկնակներն ունեն կառուցման ոչ բարդ ձևեր (ինչպես հոգևոր երգերի շարականների կրկնակները), որոնք որոշակի կայունությամբ պահպանել են Ս. գրքի բանատողերն ու օրհնաբանությունները. օրինակ՝

= Տեր ողորմեա, տեր ողորմեա⁶⁸,

— Ալիւիւիա, ալիւիւիա⁶⁹,

Սրանք այն հնագույն տարրերն են, որոնք իրենց կատարման միակերպությամբ⁷⁰ որոշակի փոփոխություններ չեն կրել: Ժողովրդական հոգևոր երգերին բնորոշ են իմաստային—կախյալ հարակցությամբ վերջնամասային և միատող—իմաստային կրկնակները:

Որպես առանձին ութմասնական, վերջնամասային կրկնակները հարակցվելով երգերի բանատողերին, ունեցել են ոչ միայն ութմասնական, տաղաչափական նշանակություն, այլև՝ հմայական—արարողական գործառնություն, այսինքն՝ ապաշխարության, շնորհավորանքի, մաղթանքի բանաձևերով կատարելի դարձնել իրենց բաղձանքները:

Կաղանդոսը դոս⁷¹:

Աւետիք⁷²:

Ալիւիւիա⁷³:

Տեր ողորմեա⁷⁴:

Ժողովրդական ավետիսների կրկնակների այս վերջնամասային ձևերը (ավետիք, ալիւիւիա և այլն) կատարվում էին նաև Ամանորի ծիսակատարությունների ժամանակ, ուղեկցելով Ամանորի ծիսակարգին⁷⁵: Մենդյան երեկոյին, ծիսական գործողություններին (երգիկներից թեև, գուլպա կախելով մթերքներ էին հավաքում) զուգակցված կատարվում էին ժողովրդական ավետիսները:

էսօր տոն ա Մարիամոն, աւետիք,

Մարիամ զնաց դուռն յերին, աւետիք,

Քամակ էզար սուրբ սեղանին, աւետիք,

Շնցաւ իրեր Յիսուս որդին, աւետիք⁷⁶:

Ցնծացեք, ուրախացեք, ալիւիւյա,

Այսօր տոն էր Մարիամա, ալիւիւյա⁷⁷:

Ծիսակատարողական առանձնակի դերով է հատկանշվում եալալի-ների կրկնակային շարքը՝ վկայված տակավին միջնադարից (ձոներդ է): Կրկնակը, որով սկսվում և անվանվում է պարերգը, կրկնվում է բոլոր տողերի սկզբում, իբրև դիմումային—հոգևորական սկսվածք՝ պահպանելով տողի միանման ութմասնական ձևը: Երգային տեքստի կառուցման ձևը, կրկնակի տողասկզբային կայուն հարակցումը բանատողերին (բոլոր տարբերակներում), ինչպես նաև ծիսական բովանդակությունը, վկայում են, որ այն

68 Մ. Միանսարյանց. Քնար հայկական. Պետերբուրգ, 1868, էջ 59:

69 ԷԱԺ, հ. 2, էջ 26:

70 Մ. Աբեղյան. Հայոց հին գրականության պատմություն. Երևան, 1944, էջ 490:

71 Ե. Տեր-Պողոսյան. Նոր տարվո տոներ հին և նոր հայոց քով. Վիեննա, 1952, էջ 64:

72 Ա. Ս. Մնացականյան. Նշվ. աշխ., էջ 592:

73 Մ. Թումանյան. Նշվ. աշխ., հ. 3, էջ 66:

74 Մ. Միանսարյանց. Նշվ. աշխ., էջ 59:

75 Ա. Օդաբաշյան. Ամանորը հայ ժողովրդական տոնացույցում. Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 9, Երևան, 1978, էջ 61:

76 ԷԱԺ, հ. 2, էջ 25:

77 Գ. Սրվանձտյանց. Երկեր. 1, Երևան, 1978, էջ 589:

պարերդի անվանումն է: Հավանաբար, սա եղել է ծիսական յուրահատուկ մի պարերգ, որն ունեցել է նաև իր պարային բնագիրը: Այդ է հավաստում Աս. Մնացականյանի վկայությունը⁷⁸:

Պարերգը, հավանաբար, կատարվել է Ամանորի, Մեծ պասի և Զատիկի տոներին:

հալալի, եալալի, մեր տերն արուց էլի է,
 եալալի, եալալի, հավը կարմիր ածեր է,
 եալալի, եալալի Պողոս էրազ տեսել է,
 եալալի, եալալի Պողոս էրազդ ի բարին,
 եալալի, եալալի, շնորհավոր նոր տարի,
 եալալի, եալալի նոր տարի ու նոր բարի⁷⁹:

Կրկնակի սոցիալազգային միանման կառուցվածքը, երգի ներքին տրամախոսությունը (որը հուշում է կոլեկտիվ կատարման երկխոսական փոխհարաբերությունը), դիմումնային, բարեմաղթական բնույթը վկայում են նաև կրկնակի ծիսակատարողական դերի մասին:

Ելնելով ծիսերգի տարբերակների կառուցվածքից և թեմատիկ ուղղվածությունից (գլխավորապես բարեմաղթություն), կարծում ենք, որ եալալի-ն աղերսվում է սեմա-հայկական լեզվական առնչություններին՝ ակկադերեն *alalu* նշանակում է ցնծության երգ, երգել, ցնծալ, որից և՛ ալելուիա-ն, իբրև ցնծության, փառաբանական երգ՝ նվիրված աստծուն:

Երբ. hillel. ասոր. hallel—գովել, արաբ. hallala — ցնծալ⁸⁰ նույն իմաստ ձևերը առկա են նաև հայոց մեջ: Հայաստանի հարավում (Խարբերդ, Մուսա լեռ, Զեյթուն և այլուր) տարածված են «Հալա, հալա, Նինա յար»⁸¹, «Հալա, հալա Նինա է»⁸², «Հելե, հելե Նինայի»⁸³, «Հելե, հելե, հելե, հելե»⁸⁴ կրկնակները, որտեղ եալալի-ն և հալա-ն ի հայտ են գալիս իբրև գովերգի, ձոներգի, ցնծության երգի իմաստաբովանդակիչ միավորներ: Այդ է հավաստում նաև երգի միջնադարյան տարբերակը, որը սիրուհուն նվիրված ձոներգ է:

եալալի, հայ ճանիման, ճանիման,
 եալալի, ջուխտ արարի ճանիման,
 եալալի, պատկերդ այ աննման,
 եալալի, դեմքիս պայծառ փայլման⁸⁵:

Միսական կենցաղին աղերսվող ձոներգային բնույթ ունեցող երգերի՝ հատկապես ժողովրդական ավետիսների կրկնակների թեման ծնունդն է,

78 Հստ № 2842 ձեռագրի ծանոթության՝ պարերգը 1830 թ. տպվել է ժերնոլոգիական տաղարանում: Վերջինս մեզ հայտնի չէ: Մ. Թաղիադյանի կենսագրականում նշված է, որ Հեղկաստանում այդպիսի եալալի-ներ եղել են (պարելով երգել են), որոնք հավանաբար այնտեղ են անցել Հայաստանից: (Տե՛ս Աս. Մնացականյան. *Նշվ. աշխ.*, էջ 512—513):

79 Հ. Ճանիկյան. *Նշվ. աշխ.*, էջ 426:

80 Գ. Զահնուկյան. Հայոց լեզվի պատմություն, Նախագրային ժամանակաշրջան. Երևան, 1987, էջ 447:

81 FEI, 0647—0650:

82 Վ. Սվազլյան. Մուսա լեռ.—Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն. հ. 16, Երևան, 1984, էջ 118:

83 Մ. Թումանյան. *Նշվ. աշխ.*, հ. 3, էջ 46—47:

84 Ա. Ղազիյան. Հայ ժողովրդական ուղեմի և զինվորի երգեր. Երևան, 1986, էջ 67—70:

85 Հայ դասական բնարեգություն. Երևան, 1986, էջ 109:

ներե, սկզբի ավետումն ու մաղթանքը, որն իր գաղափարաբանությամբ կապվում է մահվան ու հարուխության, աշխարհի նորացման ու վերաստեղծման գաղափարների հետ:

Կորցնելով նախկին կիրառական-նպատակային նշանակությունը, ժեսակական գործառույթը, ժեսական երգերի կրկնակները պահպանել են կրկնության սկզբունքն իրրև նախնական ժեսակատարողական առանձնահատկություն և իրենց կառուցվածքային հին ձևերով (տրամախոսական, ուղիտափվ, դիմումնային) շարունակում են դոյատևել՝ իրրև երգերի սոսկ հուզական կողմն ու կշռույթն ապահովող հիմնատիպային բանաձևեր:

ФУНКЦИИ РЕФРЕНОВ И ПОВТОРОВ В ОБРЯДОВЫХ ПЕСНЯХ

Р. Г. ХАЧАТРЯН

Резюме

Принцип повторения в обрядовых песнях является основополагающим в функционировании обряда и играет в нем большую роль. Будучи первоначально связанными с инвокационными обрядами, древние звуковые рефрены (восклицания, междометия или повторение имен мифологических персонажей) имели самостоятельные формы существования, но развивались по единой схеме, их непрерывное повторение и завораживающий четкий ритм исполнения сообщают обряду особую силу воздействия. Первоначальные обряды всегда сопровождались ритуальными песнями, которые имели определенное содержание, единство слов и действий, составные части имели смысловую связь. Однако в дальнейшем эта связь была нарушена и ритуальные песни, отделившись от обряда, приобрели самостоятельное значение и продолжали свое существование в качестве специальных песен-формул. Обрядовые песни сохранили специфические формы повторов магического характера, свою композицию, особенности коллективного исполнения и, самое важное, свою целевую направленность—путем непрерывного повторения создавать чувство приобщенности и усиливать воздействие слов. Разные типы и формы повторов армянских народных обрядовых песен имеют характер формул, с самого начала выполнявших важную функцию—посредством повторов обрядовых формул и движений фиксировать сначала сказанное, а затем совершаемое обрядовое действие, что в конечном итоге составляет главную цель и содержание ритуала.