

ՆԱՐԻՆԵ ՀԱՄԱՄՅԱՆ

ՀԱԻ

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՄԱՆ
ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՀԱՍԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ
ԾԻՍԱՀԱՄԱԼԻՐՈՒՄ

Նայ ժողովրդական պարերը հարսանեկան ծխահամալիրում կահեւոր տեղ են զբաղեցնում իրենց գործառույթով եւ խորհրդաբանությամբ: Հարսանեկան ծխաշարում կատարվում են ե՛ւ հայկական, ե՛ւ այլէթնիկ բազմատեսակ պարեր՝ կախված տարածաշրջանից, պետական պատկանելությունից եւ այլազգիների հետ փոխհարաբերությունից: Բացի այդ, դարերի ընթացքում հայ ժողովրդական պարերը մշակվելով՝ աստիճանաբար ձեռք են բերել էթնիկ ուրույն կերպարանք եւ բնորոշ գծեր: Պարի առաջացման եւ ձեւավորման արմատները բավականին խորն են, եւ դժվար է որոշել ցանկացած պարի ծագման տեղն ու ժամանակը, էթնիկ ծագումն ու միջավայրը, քանի որ պատմության ընթացքում բազմաթիվ փոփոխությունների են ենթարկվել: Ըստ երաժշտագետ Ք. Ջաքսի՝ «Դեռեւս քարի դարում պարն արվեստի գործ է դառնում, երկաթե դարի շեմին առասպելը կլանում է նրան, եւ պարը վերածվում է դրամայի: Իսկ մշակույթի ավելի բարձր մակարդակի դարաշրջաններում այն դառնում է արվեստ բառի ավելի նեղ իմաստով՝ որպես ներկայացում, ձգտելով ազդել ավելի շուտ մարդու, քան ոգու վրա՝ դրանով իսկ կորցնելով իր տիեզերական ուժը եւ մասնատվելով... Պարը ուղղակի կյանքն է ավելի բարձր մակարդակում»¹:

Հոգւածում կփորձենք վերլուծել հարսանեկան արարողություններում կատարվող պարերի հետ կապված հետեւյալ խնդիրները.

1. Հարսանեկան պարերի ժողովրդական բնորոշումները,
2. Հարսանեկան պարերի անգիր կանոններ,

¹ C. Sacks, The world history of the dance, New York, 1937, p. 6.

3. Խմբապարերի հիմնական կառուցվածքային ձեւերը եւ ուղղութիւնը,

4. Խորհրդանշական թվերի կապը հայոց հարսանեկան պարերում:

Հարսանեկան պարերի ժողովրդական բնորոշումները. Հարսանեկան պարը կատարվում է հարսանեկան ծիսաշարի ներսում: Հետեւաբար, «Հարսանեկան» տերմինն ունի գործառութային իմաստ եւ չի արտահայտում պարի բնույթը:

Հայոց ավանդական հարսանիքում կատարվում են ժողովրդական տարաբնույթ պարեր՝ ռազմական, աշխատանքային, քնարերգական, կատակերգական եւ այլն: Դրանց իմաստը պայմանավորված է հարսանիքի համատեքստով, իսկ հարսանիքից դուրս կամ այլ ծիսահամալիրում կատարվելու դեպքում միեւնոյն պարը կարող է արտահայտել բոլորովին այլ իմաստ:

Հայ ժողովրդական պարերն ունեն իրենց ներքին՝ բուն ժողովրդական դասակարգումներն ու ժանրային անվանումները: Դրանք կատարված են միանգամայն տարբեր չափանիշներով ու սկզբունքներով եւ կարող են չհամապատասխանել խիստ-գիտական՝ միեւնոյն սկզբունքներով կատարվող դասակարգումներին: Այսպէս, եթե ժողովրդական տերմինաբանութեամբ՝ հարսանեկան «մոմերով պարը» հատուկ պարատեսակ է, ապա գիտական մոտեցման դեպքում՝ դա միեւնոյն դանդաղ գովնդապարն է, որը մտնում է շուրջպարի տեսակի մեջ, պարզապէս կատարվում է մոմերը ձեռքին եւ պարտադիր յոթ շրջան պտույտով: Մյուս կողմից, ժողովրդական դասակարգումը կարող է իսկապէս լինել տեսակների կարեւորագոյն բնորոշումների սահմանում, որն ընդգրկում է միեւնոյն պարատեսակի տեղական տարբերակներ, օրինակ՝ Փափուռի, Քոչարի, Արզումանի եւ այլն:

Պարի ժողովրդական անվանումները ոչ միշտ են համապատասխանում պարաձեւին: Երբեմն նույնանման պարաձեւը կարող է ունենալ բազմաթիվ անուններ տարբեր պատմագագազրական շրջաններում. ինչպէս օրինակ՝ հարսանիքում եզմորթեքի արարողութիւնից հետո կատարվող տղամարդկանց զվարճալի մրցույթ-շուրջպարը Ղարադաղում անվանել են Յայլի², Պարսկահայոց մեջ՝ Շառաբունի³, Լոռիում՝ Զոփի⁴, Մարտու-

² Հ. Հովսեփյան, Ղարադաղի հայերը, հ. 1, Երեւան, 2009, էջ 332-333:

³ Քաջբերունի, Ճանապարհորդական նկատողություններ, Երեւան, 2003, էջ 159-161:

⁴ Դ. Վարդումյան, գյուղ Նոյեմբերյան, 1961, ՀԱԻ արխիվ, ԱԲԱ 2159-8:

նիում, Աշտարակում՝ Ղազ-ղազի⁵, Հրազդանում՝ Ղազ պար⁶, Արարատի մարզի Վերին Աղբաշ գյուղում՝ Կազե կազ⁷, Ուջանում՝ Արաբոյի պար⁸: Այս պարը կատարվում էր ոչ միայն հարսանիքի համատեքստում, այլևև շատ տոների ժամանակ, օրինակ՝ Բարեկենդանին խան-փաշայի գլխավորությամբ⁹:

Հաճախ այս կամ այն պարը կոչվում էր լավ կատարողի անունով: Այսպես, փերիահայերի մեջ տարածված էր Ռաֆայելի պարը, որը երաժիշտ Ռաֆայելի անունով է պահպանվել՝ իսկական անվան մոռացման պատճառով¹⁰: Մինչդեռ դա վեց ոտք վերվերիի մի տարբերակ է: Կարբի գյուղում Կոռնկ պարը կոչվում էր Կամբարի խուղոյի անունով՝ խուղոյի պար: Ըստ երեւույթին՝ ամենալավ պարողը եւ պարի կազմակերպողը նա էր: Տեղի մեծահասակների պատմելով՝ շատ հարսանիքներում խուղոյին խնդրում էին կատարել այդ պարը: Խուղոն ընտրում էր պարողներին եւ կատարում Կոռնկ պարը¹¹: Սակայն իբրեւ պարատեսակի անվանում՝ նպատակահարմար է կիրառել Կոռնկ պար, կամ Կոնգավեն եւ ոչ՝ խուղոյի պար անունը, որ տեղական անվանում է: Ինչպես նաեւ Զանգեզուրի տարածաշրջանին բնորոշ ձեռնապարը ժողովրդի մեջ տարածված է Հ. Բեկնազարյանի «Զանգեզուր» ֆիլմի գլխավոր դերակատարի՝ Արմենի անունով (Արմենի պար): Պարի անունների կորուստը հիմնականում կապվում է ժողովրդի կողմից պարեղանակի անունը երաժշտի անվան հետ փոխարինելու պատճառով: Նույնը վերաբերում է հարսի ծխական մենապարի եղանակին, որն ունի բազմաթիվ անվանումներ՝ Սեւանի՝ Արտաշատում, Երեւանում¹², Հայաստանի՝ Զովունիում¹³, Պսակի՝ Այգեհատում¹⁴:

Եթե ստուգաբանք պարանունը կամ բացահայտենք այդ անվան պատմությունը, ապա ուսումնասիրված կհամարենք բառը եւ ոչ պարը: Բուն պարը հնարավոր է ուսումնասիրել՝ միայն դրա բաղադրատարրերը

⁵ Ն. Շամամյան, Դաշտային ազգագրական նյութեր (այսուհետեւ ԴԱՆ), ՀՀ Արագածոտնի մարզ, 2012:

⁶ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Գեղարքունիքի մարզ, 2011:

⁷ Նյութը տրամադրել է Ազգագրության պարարվեստի ենթաբաժնի աշխատակից Հովիփիմն Ասատրյանը:

⁸ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Արագածոտնի մարզ, 2010:

⁹ Տե՛ս Ե. Լալայեան, ԱՀ, Սիսիան, հ. 3, Թիֆլիս, 1898, էջ 252-253:

¹⁰ Ռ. Հարոյան, Զատիկ, Երեւան, 1996, էջ 14:

¹¹ Ան. Հովակիմյան, Կարբիի ազգագրական նյութեր, մաս 2, 80 թերթ, թ. 27, էջ 108:

¹² Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Արարատի մարզ, 2010, Երեւան, 2013:

¹³ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, Երեւան, 2013:

¹⁴ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Լոռու մարզ, գյուղ Այգեհատ, 2015:

(քայլ, դիրք, ուղղութիւն), կառուցվածքը եւ գործառույթը դիտարկելով: Հետեւաբար, երբ բուն պարը վերլուծված է, անհրաժեշտ է համեմատական հետազոտութիւն կատարել միեւնոյն պարի տարբերակների վերաբերյալ՝ զանազան պատմազգագրական տարածքներում, հետո դիտարկել պարաձեւերի կապը իրենց անվանումների հետ, հակառակ դեպքում կստանանք բուն պարատեսակի հետ ոչ մի կապ չունեցող անվանումների (Շառաբունի, Զոփի, Եայլի, Արաբոյի պար) եւ դրանց ստուգաբանութիւնների շարք¹⁵: Այլ խնդիր է՝ հստակեցնել, թե ինչ են դրանք բնորոշում, որոնք են գիտական կիրառութեան համար պիտանի տերմիններ (գովնդ, վերվերի, ձեռնապար, կաքավ):

Հարսանեկան ծիսաշարի պարերի հետ կապված ժողովրդական բնորոշումները կարելի է դասակարգել հետեւյալ խմբերով.

ա. Մարդկանց անուններով. երբ պարը կոչվում է առանձին անհատի՝ լավ պարողի (օրինակ՝ Խուդոյի պար), մեղեդին հորինող երաժշտի կամ լավ նվագածուի (Եղիշի պար), որեւէ անձին նվիրված երգի կրկնակը հանդիսացող անձնանունով (Նարե, Լաչին): Եզակի դեպքերում պարը կարող է կոչվել ոչ թե անհատի, այլ ազնվական տոհմի անունով, ինչպես օրինակ՝ Սըլվանի¹⁶, Շահվելի¹⁷, Շաքր աղա¹⁸, Շառաֆան¹⁹, Թամիր աղա²⁰:

բ. Ծեսի անունով. երբեմն հարսանեկան պարը, չունենալով կոնկրետ անուն, կոչվել է ծեսի կամ արարողութեան անունով, օրինակ՝ եզմորթեքի պար, ալյուր մաղելու պար, տանտիկնոջ պար, ծառ փնջելու պար²¹ եւ այլն: Այս դեպքում անվանումը բնորոշում է գործառույթը եւ ոչ թե բուն պարատեսակը: Նմանատիպ շարժումներ եւ կառուցվածք ունեցող պարեր կարող են կատարվել նաեւ տարեկան տոների, խնջույքների ժամանակ, նույնիսկ ժողովրդական, ընտանեկան կամ տարեկան ցիկլերից դուրս տոնախմբութիւններում (խորհրդային, պետական եւ այլ տոներ), սակայն միեւնոյն պարն այլեւս չի կարող ունենալ նույն անվանումը:

¹⁵ Տե՛ս Շառաբունի պարի վերլուծությունը՝ Զ. Петросян, Шара и Астхик, ИФЖ, 2007, N 3, с. 203:

¹⁶ Ղ. Իսմիճեան, Աշխարհագրութիւն չորից մասանց աշխարհի. Ասիա, հ. Ա., Վենետիկ, 1806, էջ 52:

¹⁷ Ն. Շամաւյան, ԴԱՆ, Երևան, 2015:

¹⁸ Տրբ. Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Ереван, 1983, с. 100.

¹⁹ Ասր, с. 103:

²⁰ Ղ. Իսմիճեան, նշվ. աշխ., էջ 108:

²¹ Տրբ. Лисициан, Армянские старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 2, Ереван, 1972, с. 404-406.

Իհարկե, ծիսական գործառույթը ենթադրում է որոշակի ժեստերի, դիրքերի, շարժման ուղղություն եւ այլ տարրերի առկայություն: Այնուամենայնիվ, պարաձեւից եւ պարաքայլից է պետք ելնել պարի ծիսական-խորհրդաբանական նշանակությունը վերլուծելիս, որից հարաճում է գործառույթը: Այս եղանակով վերլուծելու դեպքում հասկանալի է դառնում պարի կատարման կապը տվյալ ծեսի հետ: Օրինակ, Յուրի-յուրի պարն իր կառուցվածքով օձաձեւ է (զիգզագաձեւ քայլերի հետագծով), մինչդեռ օձը հայկական կենցաղում եւ առհասարակ հայոց հավատալիքներում, դիտվում է որպես տան պահպան, տան բարեկեցության խորհրդանիշ²² եւ պատահական չէ, որ այդ պարը կատարվում է հարսանյաց հանդեսի օրը եւ, հավանաբար, միտված է ապահովել նորակազմ ընտանիքի հաջողակ կյանքն ու բարեկեցությունը:

Գ. Երգի կամ պարեղանակի անունով. որոշ պարեր միանշանակորեն կապված են իրենց մեղեդիների հետ, որոնք ի սկզբանե պարերգեր են եղել եւ ունեցել են հատուկ տեքստեր, ինչպիսիք են Դուլքյանդի, Մուլեյլի (Բուլեյլի), Յուրի-յուրի եւ այլ պարերը:

Դ. Պարի կենցաղավարման կամ տեղի անունով. հայկական ժողովրդական պարանունների զգալի մասը կապված է տարածաշրջանի, քաղաքների, գյուղերի, ավանների անունների հետ, օրինակ՝ Թամզարա²³, Քերծի²⁴, Ղազախի, Բաղդադ(ուր)ի, Ղարաբաղի, Սեւանի, Ջանգեզուրի եւ այլն: Ասորիները նույնպես ունեն նմանատիպ պար, որը կոչվում է Նինվե՝ կապված մայրաքաղաք Նինվեի²⁵ հետ: Տեղանունների փոխարեն կարող են հանդես գալ ցեղանուններ, ժողովուրդների անվանումներ: Ցեղերի հետ կապված պարանուններն են Գորանի²⁶, Ջեյբակ²⁷, Թարաքյամի²⁸, ինչպես եւ Լազ-պար, Կայտակի եւ այլն: Բացի դրանից, կան այնպիսի պարատեսակներ, որոնք տեսնում ենք հույների մոտ՝ Ջեյբակ (հույների մոտ՝ Ջեյբեկիկո), Հասիկո (հույների մոտ՝ Հասապիկո), քոչարի (հույների մոտ՝ Կոծարի), Թամզարա, Բատուլա (հույների մոտ՝ Թամզարա Բատուլա)²⁹:

²² Լ. Միմոնյան, Հավքն իր թևով, օձն իր պորտով, Երևան, 2011, էջ 53-104:

²³ Յ. Պարուրեան, Յուրի Թումարգայի անցեալէն, Պէյրուք, 1960, էջ 17:

²⁴ Տրժ. Лисициан, նշվ. աշխ., 1983, էջ 123:

²⁵ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Արարատի մարզ, գյուղ Վերին Դվին, 2013:

²⁶ Г. Асатрян, Этюды по Иранской этнологии, Ереван, 1998, с. 81. Տրժ. Лисициан, նշվ. աշխ., 1983, էջ 107:

²⁷ Ն. Կիլիյան, Հայ ժողովրդական քաղաքական պարը, ՀԱԲ, հ. 26, 2009, էջ 151-152:

²⁸ Ե. Լալայեան, Ջանգեզուր, ԱՀ, գ. Դ., Թիֆլիս, 1898, էջ 8:

²⁹ Ն. Կիլիյան, Հայկական պարերի համանուն պոստական զուգահեռները, ՊԲՀ, 2008,

Ըստ Սրբ. Լիսիսցյանի՝ Արեւմտյան Հայաստանի տարբեր բնակավայրերում եղել են դեպքեր, երբ քրդական հարսանիքներին քուրդ շեյխերը հրավիրել են հայ լավագույն պարողներին եւ վճարել պարելու համար՝ հետամուտ լինելով յուրացնել հայերի պարերը³⁰։ Առհասարակ հարսանեկան խնջույքում կատարվել են տարբեր բնույթի եւ այլ էթնիկ հանրույթի պարեր՝ կախված թե տվյալ շրջանը որ պետությունն է սահմանակից կամ տվյալ շրջանում ինչ էթնիկ պատկանելության ժողովուրդներ կան։ Օրինակ՝ Ներքին եւ Վերին Դվինում կատարվող հարսանեկան խնջույքի ընթացքում կատարվում են ե՛ւ հայկական, ե՛ւ ասորական պարեղանակներ։ Տեղաբնակները մասնակցում են այդ պարերին՝ անկախ ազգային պատկանելությունից³¹։

Պարագետ Ն. Կիլիշյանը նշում է. «Շատ պարեր կան տարբեր ազգերի մշակույթներում, որոնք, շարունակելով կրել տվյալ ազգի անվանումը, յուրացվում են այլազգի մշակույթի կողմից, հաճախ նաեւ այլափոխվում այն աստիճան, որ միայն պարի անվանումն է վկայում տվյալ ազգի պատկանելը, եւ առհասարակ մշակութային տարբեր ազգակների ներգործությամբ հիմնականում ձեւափոխվում են շարժական տեքստը, երաժշտությունը, կատարման ձեւն ու ոճը։ Այդպիսի պարերից են հունական՝ Զեյքեկիկոն, Ռոմէյկան, թաթարական՝ թաթարուչկան, հայկական՝ Արմենգոն, կազակների՝ Կազական կամ Կազաչոկը»³²։ Նշենք միայն, որ փոխառվել կարող են նաեւ ընդհանուր տերմինները, ինչպես «հորա», որ նույն հունարեն *χοροῦς*-ն է (հմտ. *ռուս χοροвод*)։

ե. Պարի մեջ գործածվող առարկաների անուններով. ինչպես Մոմերով պար, Ալկելին (հինադրեքի մենապար)։ Այս անուններով բնորոշվող պարերը կարող են առանձին պարատեսակներ չլինել։ Այսպես, Մոմերով պարը պատկանում է գյուլնդ պարատեսակին, սակայն ծեսի հատուկ հատվածում կատարվում է մոմերով։ Հինադրեքի ժամանակ մենապարը կատարվում է՝ հինայի սկուտեղը գլխավերելում պահած, եւ դրանով իսկ պարերը ստանում են հարսանեկան խորհրդանշական իմաստ։

Հայոց մեջ առանձնանում են պարատեսակներ, որոնց անվանումները հստակ են թե՛ երաժշտության եւ թե՛ կառուցվածքային տեսանկյունից։ Այդ պարերը բոլոր տարածաշրջաններում նույնն են, այսինքն՝ այլ անվանումներ չունեն։ Դրանց թվում են Փափուռի, Մայրուկե, Քոչարի, Շորոր,

թ. 2, էջ 131-140։

³⁰ Срб. Лисициан, նշվ. աշխ., 1983, էջ 126։

³¹ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Արարատի մարզ, 2013։

³² Ն. Կիլիշյան, Լազ պարը հայ եւ հույն մշակույթներում, ՀՀՄ, Պեյրուք, 2014, էջ 68։

Լաչինո, Տալ-տալա, Յար Խուլշտա, Քերծի, Լուկի, Թամիր աղա, Թամզա-րա, Բատուլա, Լուրկե, Տափկե եւ մի շարք այլ պարեր, որոնց շարժական տեքստը կապված է երաժշտության եւ բանաստեղծական տեքստի հետ:

Մի շարք պարային տերմիններ, որոնք հաճախ հանդիպում են գրական եւ ազգագրական աղբյուրներում, բնորոշում են ընդհանուր, տիպային երեւոյթները, որոնք վերաբերում են պարի կառուցվածքին եւ ձեւին: Դրանք հետեւյալն են. ձեռնախաղ, կաքավել (ժողովրդական պարային այս երկու տերմինները միայն մենապարերի դեպքում են կիրառվում), գյովնդ, հորա (բնորոշ են շուրջպարերին):

Հարսանեկան խնջույքի անբաժան մասն են կազմել հայ ժողովրդին բնորոշ խաղիկները՝ ասել-դարձնելով պարերգերը, որոնք կոչվում են մանիններ³³, խաղիկներ, թաղալու ասել³⁴, Եայլի ասել³⁵: Թվարկված պարերգերի առավել հին անունը հայ ժողովուրդը անվանել է Գեղօն³⁶, որը ստուգաբանվում է գեղգեղանք, գեղազարդութիւն, զերգս ու պարք³⁷:

Հայ ժողովրդական պարաֆոնդն ունի այնպիսի տարածված պարային բանաձեւեր, ինչպիսիք են 6 ոտք կամ 8 ոտք³⁸, որոնք ոչ թե անվանումներ են, այլ երաժշտության ուղիքի եւ ոտանավորի շեշտադրության հետ կապված մոդելներ: Այդ բանաձեւերը հիշողության մեջ պահելով՝ պարողը երաժշտի կամ երգողի հետ պայմանավորվում է եւ միեւնոյն պարը կատարում տարբեր պարերգերի կամ պարեղանակների ուղեկցութեամբ: Ընդ որում՝ դրանք ունենում են իրենց դանդաղ եւ արագ տարբերակները: Այսպես, 6 ոտք (գովնդ կամ վերվերի՝ կախված երաժշտության տեմպից) կարող է պարվել մի շարք պարերգերի ներքո՝ Ծառի կանաչ տերեւը, Նարոյ-նարոյ, Առնեմ ու Էլնեմ Ալագյազ, Ախ Մայրամ, Մեր բաղի ձեր բաղի եւ այլն: Մեղեդու առաջին հնչյուններն ու երգի անունը դառնում են որոշակի ազդանշան՝ պարը կատարելու համար:

Հարսանեկան պարերը կարող են ունենալ հատուկ ծիսական նշանակություն, այսինքն՝ կապվել զուտ խնջույքի, ուրախության արտահայտման, զվարճանքի հետ: Ծիսական պարերն ունեն հարսանիքի այս կամ այն արարողությանը համապատասխանող իմաստ եւ խորհուրդ, որն

³³ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Շիրակի մարզ, 2013:

³⁴ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Գեղարքունիքի մարզ, 2011:

³⁵ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Արագածոտնի մարզ, 2011:

³⁶ Կոմիտաս, Ոսումասպիրություններ եւ յօդուածներ, Հայ գեղջուկ պարը, գիրք Ա., Երևան, 2005, էջ 290. Տե՛ս Հ. Գաթրճեան, Պատմություն մատենագրութեան Հայոց, Վիեննա, 1851, էջ 26.

³⁷ ՆԲՀ, հ. 1, Վենետիկ, 1836, էջ 539. Տե՛ս Հ. Գաթրճեան, նշվ. աշխ., էջ 26:

³⁸ 6 ոտք՝ երկու քայլ աչ, մեկ քայլ՝ ձախ, 8 ոտք՝ երկու քայլ առաջ, չորս քայլ ետ:

արտահայտվում է ինչպես պարային դիրքով, բռնելաձեւով, քայլերի ու թռիչքների, կատարված շրջապտույտների (փաթերի) քանակությամբ, որոնք սովորաբար սրբազան թվերի հետ են կապվում, այնպես էլ պարի հետ համադրվող արտաքին գործոններով:

Հիմք ընդունելով այս ամենը՝ հարսանեկան ծիսաշարում կատարվող պարերը ծիսական իմաստավորում են ստանում հետեւյալ առանձնահատկությունների շնորհիվ.

1. տեղ. հարսնացուի կամ փեսացուի տան առջեւ, ճանապարհին, եկեղեցու բակում, պարատանը.

2. ժամանակ, հերթականություն. լողացնելու, ձավարը լվանալու, եզմորթեքի ժամանակ, հինադրեքի, հագցնելու, ինչ-որ արարողությունից անմիջապես առաջ կամ հետո՝ հարսանյաց ծեսի տվյալ փուլի ավարտին եւ այլն.

3. գործածվող առարկաներ. փեսայի ծառ, հինա, մոմեր, ազապի թուր, հագուստ՝ հարսի գոտի, հարսի գլխի հարդարանք (Ժթ. դարի վերջ Ի. դարի սկիզբ), փեսայի գլխի հարդարանք, կարմիր կոշիկներ, կարմիր-կանաչ թաշկինակներ՝ կոզբանտներ եւ այլն:

4. հատուկ մասնակիցներ. հարս, փեսա, քափոր, քափորկին, քահանա, ազապաշի, ամուսնացողների ծնողներ, պարի կառավարիչ, սեղանի կառավարիչ՝ թամադա³⁹. բոլորն էլ հստակ դերակատարում ունեն հարսանյաց ծեսում.

5. ուտեստների պատրաստում եւ մատուցում՝ ալյուր, լավաշ, գաթա, մեղր, ադանդեր, մրգեր՝ նուռ, խնձոր:

Պարերն ուղեկցում են հարսանեկան հիմնական դինամիկան. հարսանեկան հատուկ ծիսական երգերի եւ պարերգերի հետ են կապված ալյուր մաղելը, հինադրեքը, կոզբանտ կապելը, հարսին եւ փեսային հագցնելը, հարսին տնից հանելը, թագվորամորը դուրս հրավիրելը, ծառը զարդարելը եւ տեղափոխելը, ճանապարհ գնալը՝ հարսի տնից դեպի եկեղեցի եւ եկեղեցուց դեպի փեսայի տուն եւ այլն: Խնջուկքային ու զվարճալիքային գործոնը կարող է կապվել մրցումի, հատուկ պարեր պատվիրելու, լավ պարողներին պարի հրավիրելու հետ, մինչդեռ հարսանիքին բնորոշ ծիսական առարկաներով կատարվող հատուկ պարերը միտված են երիտասարդների միացությունը ապահովելուն, տեսանելի եւ անտեսանելի վտանգներից պաշտպանելուն: Այդ իսկ պատճառով էլ անհրաժեշտ

³⁹ Վշտի, տխրության մեջ գտնվող անձանց գործառնությունները սահմանափակ էին. նրանց չէր թույլատրվում մասնակցել որոշ պարերի:

է Հարսանեկան պարերը դասակարգել պարաձեւային-կառուցվածքային եւ գործառույթի տեսանկյունից՝ հիմք ընդունելով, թե Հարսանեկան որ արարողության մեջ ինչպիսի պարաձեւ եւ կառուցվածք ունեցող պարեր են կատարվել: Օրինակ՝ ալյուր մաղելու, հինա դնելու, մոմերով պարերը եւ այլն կատարվել են պարտադիր փակ՝ 7 կամ 3 շրջանով, պարաքայլի հաշվով 8 ոտք կամ 6 ոտք, բնույթը՝ շորորվելով, պարի ուղղությունը՝ միանշանակ աջ: Եզմորթեքի ժամանակ պարերը հիմնականում կատարվել են խառը կազմով, սովորաբար՝ ձեռնախաղով կամ չուրջպարով, որոնք նույնպես պարտադիր կատարել են 7 շրջան պտույտով, պարի ուղղությունը՝ դեպի աջ:

Հարսանեկան արարողություններում կատարվող պարերի բնույթը հաճախ կախված է մասնակիցների սեռատարիքային կազմից: Շատ կարեւոր հանգամանք է այն, որ ռազմական բնույթի պարերում կանայք հանդես չեն եկել, իսկ ալյուր մաղելու արարողությունում պարերը կատարում էին միայն կանայք:

Հարսանեկան պարերի անգիր կանոններ. ավանդական Հարսանեկան խմբապարերում գործում են հստակ սահմանված կանոններ, որոնք վերահսկվում են միայն պարագլխի՝ պարաչուկ կողմից: Պարագլուխը հայոց մեջ ունի բազմաթիվ անվանումներ՝ Գյոնդաբաչի⁴⁰, Եյկիտպաչի⁴¹, Թոյբաչի⁴², Մակարբաչի⁴³, Յայլիբաչի⁴⁴, Խորա քաչո⁴⁵, իսկ վերվերի պարաձեւում պարագլխին անվանում են վերվերի⁴⁶:

Պարագլխի տված ազդանշանների շնորհիվ կազմվում էր պարաչարքը՝ համապատասխան մասնակիցներով: Նրա հրամանով պարը շարժվում էր առաջ կամ դադարում, փոխվում էր պարի ուղղությունը, մեղեդին, ուրիշներ, տեմպը:

Հարսանեկան պարերում հստակորեն գործում են որոշ օրենքներ, որոնք դասակարգել ենք հետեւյալ կերպ.

1. Պարի ընթացքում որեւէ մասնակից պարաչարքից դուրս գալուց առաջ պարտավոր է իր կողքի մասնակիցների ձեռքերը միացնել միմյանց

⁴⁰ Ս. Ավագյան, Արճակ, ՀԱԲ, հ. 8, Երևան, 1978, էջ 150:

⁴¹ Հ. Չոլաքյան, Քեսապ, հ. 2, Հալեպ, 1998, էջ 37:

⁴² Հ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 320:

⁴³ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, Երևան, 2012:

⁴⁴ Տրբ. Лисициан, նշվ. աշխ., 1983, էջ 133:

⁴⁵ Անդ:

⁴⁶ Տրբ. Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 1, Ереван, 1958, с. 133.

եւ հետո դուրս գալ պարաշարքից, այլապես դա կդիտվի պարաշարքի քանդում, դիտավորություն նորապսակների հանդեպ⁴⁷:

2. Արգելվում է պարաշարքի ետեւում կանգնելը, պարողներին շատ մոտ կամ նրանց արանքով անցնելը, որովհետեւ մեծ է որեւէ մեկին վնաս հասցնելու հավանականությունը:

3. Արգելվում էր այրիներին, ամուսնալուծվածներին, ամուլներին մասնակցել որոշ պարերի, ինչպես նաեւ մյուս արարողություններին:

Այս կանոններն ու արգելքները կապված են հարսանիքի ընդհանուր խորհրդապաշտության հետ եւ առնչվում են բազմաթիվ հավատալիքների, հմայության, ավանդազրույցների հետ:

Ըստ ազգագրական դաշտային դիտարկումների՝ հարսանեկան խմբապարերում լավագույն պարող ուժերի բաշխվածության պատկերը հետեւյալն է. խմբապարերում դասավորությունը կատարվում է եռամաս սկզբունքով.

ա. պարաշարքի առաջամաս,

բ. պարաշարքի մեջտեղ կամ կենտրոնական մաս,

գ. պարաշարքի վերջնամաս⁴⁸:

Առաջամասում՝ պարագլխի կողքին, միշտ կանգնում է նրա օգնական պարողը, պարաշարքի կենտրոնում՝ երեք կամ չորս լավագույն կատարող, վերջնամասում՝ այսպես կոչված «պարի պոչի» օգնականը⁴⁹: Պարողների ստվար զանգվածի դեպքում այս թվերը կրկնապատկվում են: Այսպիսով՝ պարի նման օրգանական կառուցվածքն օգնում է պահել պարի հավասարակշռությունը, տեմպը, ռիթմը:

Կոմիտաս վարդապետը, խոսելով հայ ժողովրդական պարի տեսություն մասին, այն բաժանում է երեք հիմնական մասի՝ շեշտ, հանգ, եղանակ⁵⁰: Ըստ նրա՝ թվարկվածները կերպարանք են ստանում խառնվածքի եւ քաղաքակրթության աստիճանի շնորհիվ⁵¹: Պարում շեշտը պարի եռանդն է, հանգը՝ համաչափ շարժումների բովանդակությունը, եղանակը՝ նվագակցությունն ու մարդկային երգեցողությունը. պարի ներքին բովանդակության այս երեք տարրերը բնորոշ են բոլոր ազգերին⁵²:

⁴⁷ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Արագածոտնի մարզ, 2013, Գեղարքունիքի մարզ, 2012:

⁴⁸ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Գեղարքունիքի մարզ, 2011, Արագածոտնի մարզ, 2012:

⁴⁹ Срб. Лисичиан, նշվ. աշխ., 1958, էջ 134:

⁵⁰ Կոմիտաս, նշվ. աշխ., էջ 284-305:

⁵¹ Անդ, էջ 284:

⁵² Տե՛ս նույն տեղում: Կոմիտասը առաջին անգամ Հայոց մեջ պարային շարժման տեսակների, պարի ուղղության, պարային տարրերի դիտարկումն է:

Ինչպես նշվեց, հարսանեկան արարողությունն ողջ ընթացքում պարերի ղեկավարողն ու համակարգողը լինում էր պարագլուխը⁵³: Պարագլուխի կերպարում միշտ հանդես էր գալիս տվյալ շրջանի լավագույն պարողը⁵⁴, ով գերազանցապես տիրապետում էր բոլոր տեսակի խմբապարերի կանոններին: Օրինակ՝ Աշտարակի շրջանի Կարբի գյուղում կենտ պարերը կարող էին տեւել մինչեւ լույս, այդ պարերին մասնակցում էին անգամ նորաստեղծները: Պարերի թեժ ժամանակ երաժիշտներին՝ սազանդարներին շարաշ էր գալիս: Այս կամ այն պարը պատվիրում էին թամադայի՝ պարերի գծով օգնականին, այսինքն՝ պարագլուխին: Լուսաբացին վերջին հյուրերը գնում էին երաժիշտության ուղեկցությամբ՝ իբրեւ հարսանիքի ավարտ⁵⁵:

Ըստ Կոմիտաս վարդապետի՝ «Պարագլուխ, սովորաբար, իրանց շրջանի անուանի ձայնեղն ու պարողն է լինում»⁵⁶, իսկ ըստ Սրբ. Լիսիցյանի՝ Ժ. դարի վերջին եւ Ի. դարի սկզբին պարագլուխ կանգնում էր գյուղի բեկը կամ ուսը, ամենատարեց հարգված մարդը, իսկ եթե թվարկվածները լավ պարող չէին, ապա գումարի դիմաց վարձում էին տվյալ բնակավայրի լավագույն պարողին: Երբեմն պարի շարքն իր դասավորությամբ լինում էր ըստ նյութական կարողության, դիրքի, ճանաչվածության աստիճանի, այսինքն՝ հարուստ, ունեւոր մարդիկ կանգնում էին պարագլուխի կողքին, իսկ աղքատները կանգնում էին վերջում եւ, բնականաբար, պարի պոչը լինում էր աղքատ, բայց մեծանուն ժամանակ պարերին լավ տիրապետող գյուղացի⁵⁷:

Պարագլուխը մշտապես իր ձեռքին ունենում է թաշկինակ, որն ունի իր նշանակությունը: Թաշկինակով ոչ միայն պարը սկսելու ազդանշան էր տրվում, այլ նաեւ որոշ ուղղումների. օրինակ եթե կատարողներից մեկը պարաշարքից մի քիչ առաջ կամ ետ էր կանգնում, կամ ուղացումով էր կատարում շարժումը, պարագլուխը թաշկինակն իջեցնում էր ներքեւ, ուղղում դեպի պարողը եւ շարժում այն⁵⁸: Դա նշանակում էր, որ տվյալ պարողը պետք է շտկի իր սխալը, որից հետո թաշկինակը կրկին օդում էր ծածանվում: Նմանատիպ օրինակի մասին վկայում է նաեւ Հայր Կո-

⁵³ Ինչպես եղել է սեղանի թամադա, այնպես էլ՝ պարի, երգի թամադա:

⁵⁴ Պարբաշին մեծ հարգանք էր վայելում, ուստի ժողովրդի մեջ ձգտում է եղել «պարբաշի կանգնելու»: Հաճախ այդ դերում հանդես էր գալիս գյուղապետը, որեւէ պատվավոր հյուր, քահանան եւ այլն:

⁵⁵ Ա. Հովակիմյան, ՀԱԻ արխիվ, Կարբի, մաս 3, թ. 27 (226), թ. 109:

⁵⁶ Կոմիտաս, նշվ. աշխ., էջ 289:

⁵⁷ Տրբ. Лисицян, նշվ. աշխ., էջ 133.

⁵⁸ Ա. Հովակիմյան, ՀԱԻ արխիվ, Կարբի, Ազգագրական նյութեր, մաս 2, 80 թերթ, թ. 27:

միտասը. «Պարագլխի աջ կամ ձախ ձեռքին (ըստ պահանջման պարի եւ նայելով, թե խումբը նորա որ կողմիցն է շարուել) լինում է մի թաշկինակ, որի մի ծայրից բռնում է նա իւր բուլթ, միջնակ եւ ցուցամատովն ի միասին կախ թողնում. Թաշկինակը վեր ու վար ծածանելով պարողների քայլերի չափն ու արագութիւնն է ուղղում եւ յաճախակի բացագանչութիւններով ոգեւորում»⁵⁹: Փաստորեն, թաշկինակը պարաքայլերի ռիթմը, ընդհանուր պարի տեմպը կանոնավորող դեր ունի, ինչպես դիրիժորի ձեռքի փայտիկը: Գլխովը՝ «դանդաղ շուրջպար» գլխավորող գլխաբարաշին, «այդպես են անվանվում դանդաղ շուրջպարերի պարագլխին», իր ձեռքին ունենում էր թաշկինակ՝ աշխույժ, դանդաղ եւ ալաջա գլխադեբում (ալաջա նշանակում է երկսեռ մասնակիցների կազմով շուրջպար)⁶⁰: Միաժամանակ, թաշկինակը կատարում է նաեւ դրոշակի դեր, այսինքն՝ պարբաշին նաեւ դրոշակակիրն էր՝ պար-երթի առաջնորդը:

Անդրադառնալով պարի վերջում կանգնողի՝ «պարի պոչի» գործառույթին, նշենք, որ հիմնական պարի ուղղութիւնը պահելու գործառույթը նրա վրա է ընկած: Նա պետք է անընդհատ հետեւի շարքի հավասարությանը, որպեսզի պարը ուղիղ գնա, ինչպես կռուներների երամի ժամանակ միշտ երամի շարքը պահում է վերջում թռչող կռուները⁶¹: Եթե պարագլխին վերապահված է շարժումների որոշակի ազատության եւ հանկարծաստեղծության իրավունք, ապա պարի վերջին կանգնողին դա չի թույլատրվում⁶²: Այսպիսով, պարաշարքի վերջում կանգնողը ոչ միայն պետք է լավագույն պարողներից մեկը լինի, այլեւ պարի կանոններին խստագույն հետեւողը⁶³: Թույլ պարողին կամ պարի շարժումներից հետ ընկնողին հեռացնում էին պարաշարքից, քանի որ պարն ինքնին հմայութիւն է, վատ պարողը կարող է հմայության վրա բացասականորեն ազդել, իսկ հարսանեկան արարողութիւնը կյանքի շատ կարեւոր փուլ է համարվում: Պարի ընթացքում միայն պարբաշուն է իրավունք վերապահվում պարաշարքից դուրս գալ, հանկարծաստեղծ շարժումներ կատարել, պարակենտրոնում պարել եւ կրկին զբաղեցնել իր տեղը: Հատկանշական

⁵⁹ Կոմիտաս, նշվ. աշխ., էջ 290:

⁶⁰ Ս. Ավագյան, նշվ. աշխ., էջ 150:

⁶¹ Ն. Շամսյան, ԴԱՆ, ՀՀ Արագածոտնի մարզ, գյուղ Ագարակ, 2013:

⁶² Տէս Ս. Ավագյան, նշվ. աշխ., էջ 150:

⁶³ Ն. Շամսյան, ԴԱՆ, ՀՀ Գեղարքունիքի մարզ, Մարտունու շրջան, գյուղ՝ Ձորագյուղ, 2011:

է Ղազ-ղազի պարը, որտեղ պարագլխին անվանում են Մայր զազ, պարի վերջում կանգնողին՝ թոփալ զազ, իսկ մյուս մասնակիցներին՝ ձագեր⁶⁴:

Խմբապարերի հիմնական կառուցվածքային ձևերը և ուղղությունը. Հայոց մեջ խմբապարերն ունեն հստակ, կայուն կառուցվածքային ձևեր: Պարերի կառուցվածքային դասակարգման առաջին փորձը կատարել է Կոմիտաս վարդապետը, այնուհետև Սրբուհի Լիսիցյանը:

1. Շրջանաձև. շատ հաճախ հանդիպում են ժողովրդական գովընդ, գուվենդ, գյոնդ, հորա, տերմինները⁶⁵, որոնք նշանակում են շրջան, գուլնդ: Հանդիպում են նաև տիլանի, վոլոզ⁶⁶ բառերը քեսապահայերի մոտ, որոնք փակ շրջանով պարի ժողովրդական անվանումներն են: Ինչ վերաբերում է պոլոք կամ պար անուններին, ապա քեսապահայերի մոտ հակառակ իմաստով է գործածվում՝ որպես ողբ, հարազատի կորստի վրա ողբացող⁶⁷: Կոմիտաս վարդապետը «պար» եզրույթը բացատրում է որպես շրջան, բոլորակ, պտույտ, եւ նշում, որ հայ ժողովուրդը «կլոր պար» ասելով հստակեցնում է բառի նշանակությունը⁶⁸: «Պար» բառերի լեզվաբանական, իմաստաբանական վերլուծություն կատարել է Թատերագետ Հ. Հովհաննիսյանը⁶⁹:

Հայերի մեջ տարածված է եղել նաև եայլի անվանումը, որը Հայր Կոմիտասը ստուգաբանելով նշում է, որ այն թուրքական ծագում ունի. եայ արմատը նշանակում է աղեղ, բոլորակ, իսկ եայլի՝ աղեղնավոր, շրջանաձև⁷⁰: Ուստի նույն իմաստն է արտահայտում, ինչպես հայոց պար եզրույթը: Ուշագրավ է այն փաստը, որ խմբապարերի շրջանաձև կառուցվածքով պարեր պատկերվել են աղամանների վրա, որի վկայությունն է 2005 թ. Հայկաձորում հայտնաբերված կանացիակերպ կավե աղամանը, որը թվագրվում է ԺԱ.-ԺԲ. դարերով⁷¹: Աղամանի փորի հատվածում երիզավորված է շուրջպար: Պատկերում հստակ երեւում են 6 պարողները՝

⁶⁴ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Արագածոտնի մարզ, 2012:

⁶⁵ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Արագածոտնի, Գեղարքունիքի, Արարատի մարզեր, 2009-2014:

⁶⁶ Հ. Չոլաքյան, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 476:

⁶⁷ Հ. Չոլաքյան, Քեսապի բարբառը, Երևան, 2009, էջ 293:

⁶⁸ Կոմիտաս, նշվ. աշխ., էջ 288:

⁶⁹ Տին Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1978, էջ 106-143:

⁷⁰ Կոմիտաս, նշվ. աշխ., էջ 288:

⁷¹ Հ. Խաչատրյան, Հայկաձորի քարանձավային բնակավայրի 2005 թ. պեղումները, Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն, Գիտական աշխատություններ IX, Գյումրի, 2006, էջ 77-80:

ձեռքերի բռնելաձեւը՝ փակելով: Աղամանի վրայի պատկերված պարի կառուցվածքը հիշեցնում է շուրջպար՝ գովնդ-վերվերի պարատեսակը:

2. Լուսնաձև, աղեղաձև կամ կիսաշրջանաձև. այս պարային կառուցվածքը հիմնականում բնորոշ է երկսեռ մասնակիցների կազմով պարային մրցույթներին:

3. Շարքով՝ միաշար կամ երկշար՝ դեմ առ դեմ, կամ մեկ շարքով. բնորոշ է տղամարդկանց ռազմապարերին:

Հարսանիքի ժամանակ կատարվել են եւ՝ աջ, եւ՝ ձախ ուղղութիւն ունեցող պարեր, որոնցից են Մայրոկե, Թամիր աղա, Շաքր աղա, Զավախքի եւ Այգեհատի Թարս, Շեղ պար պարերը: Այս պարեղանակների տեմպը արագ է, պարում գերակշռում են թռիչքները, շորորաձեւ շարժումները, ետ ու առաջ պարաքայլերը: Ըստ Սրբ. Լիսիցյանի՝ ձախ գնացող բոլոր պարերը կապված են անհաջողության, ձախորդության հետ⁷²: Այս տեսակետով ժխտվում են այն բոլոր ձախ գնացող պարերը, որոնք կատարվել են հարսանիքի ժամանակ: Կարելի է նշել, որ Կոմիտաս վարդապետի կողմից մի շարք թարս պարեր են գրառվել, որոնք կատարվել են հարսանեկան տարբեր արարողութիւնների ժամանակ⁷³: Ըստ երաժշտագետ-տեսաբան Ք. Զաքսի՝ գոյութիւն ունի մեկ այլ բանաձեւ՝ կապված պարի աջ ու ձախ գնացող ուղղութիւն հետ: Աջ գնացող քայլերը կապվում են արական սկզբի հետ, իսկ ձախ գնացող պարաքայլերը՝ իգականի հետ, առաջ եւ ետ գնացող պարաքայլերը կապվում են լուսնի աճման եւ նվազման հետ⁷⁴: Նախ՝ վերոհիշյալ ետ ու առաջ քայլերով բոլոր պարերը կատարվել են մասնակիցների երկսեռ կազմով, երկրորդ՝ հարսանիքն իր խորհրդապաշտությամբ տղամարդու եւ կնոջ միասնության վավերացման տոն է: Հետեւաբար, այդ պարերը կարող էին կատարվել հարսանիքի ժամանակ եւ դրսեւորել արական ու իգական սկզբունքների միացման իմաստը:

Խորհրդանշական թվերի կապը հայոց հարսանեկան պարերում. Պարաքայլերի քանակը աջ կամ ձախ, առաջ կամ ետ⁷⁵, նույնպես սերտորեն

⁷² Срб. Лисициан, նշվ. աշխ., 1958, էջ 169:

⁷³ Կոմիտաս, նշվ. աշխ., էջ 298, 302, 303:

⁷⁴ С. Sachs, նշվ. աշխ., էջ 170-171: Հարսանեկան ծիսաշարը միանշանակորեն անցվում է լուսնային-շաքաթական տոմարի հետ, եւ արարողությունները հարմարեցվում են շաքաթվա որոշակի օրերին: Սակայն հստակ տվյալներ այն մասին, թե հատկապես որ օրերին են կատարվել ետ ու առաջ ուղղություն ունեցող պարերը, ձեռքերեւել գրեթե անհնար է:

⁷⁵ Ն. Կիլիյան, Հայկական Յեղ ու առաջ պարի հունական գուգահեռը, «Ձայն համշնական» ամսաթերթ, թ. 5-6(106-107) մայիս-հունիս, 2013, էջ 3:

կապվում է պարի բովանդակության հետ: Հայ ժողովուրդն ամեն թվին վերագրել է դրական կամ բացասական ներգործություն, ինչպես չաբաթվա կամ Լուսնի օրերին եւ այլն: Հատկանշական է, որ մոմերով գովնդապարի ավարտն ունեցել է իր տեղական անվանումները. Ապարանի շրջանում Մոմերով պարի 7-րդ պտույտը լրանալուն պես ասել են «պարը Փըրղավ»⁷⁶, իսկ Աշտարակի շրջանում՝ «պարը խըլսավ»⁷⁷, այսինքն՝ ավարտվեց:

Հայոց պարային մշակույթում շատ են հանդիպում այնպիսի պարեր, որոնք պարզապես անվանվում են թվերով՝ 9 ոտ, 6 ոտ, 8 ոտ, 12 ոտ կամ էլ՝ 3 տագ, 7 տագ, 7 փաղ եւ այլն: Այն հանդիպել է հատկապես դաշտային հետազոտությունների ընթացքում⁷⁸, որտեղ բանասացները կոնկրետ պարի անվան փոխարեն ասել են տվյալ պարի պարաքայլի թիվը՝ այն համարելով պարի անուն: Այս դեպքում պարաքայլերի քանակը դառնում է պարի անուն: Ամենայն հավանականությամբ՝ պարի անվան մոռացության հետեւանքով տվյալ պարը անվանվել է պարաքայլերի հաշվով:

Այսպիսով՝ Հայոց հարսանեկան ծիսաշարում կատարվող յուրաքանչյուր պար ունի իր առանձնահատկությունը, ինչը պայմանավորված է պատմագագերական տարածքով, բնակավայրով: Հասկանալի դարձավ, որ միայն պարի անունը վերլուծելու արդյունքում ստացվում է լեզվաբանական, այլ ոչ թե բուն պարի վերլուծություն (այն էլ այն դեպքում, երբ նույն բնույթի պարը ունենում է բազմաթիվ անուններ՝ կախված բնակավայրից): Այդ իսկ պատճառով անհրաժեշտ է պարի կառուցվածքային բաղադրատարրերի (աշխարհագրական տարածք, տվյալ տարածաշրջանին բնորոշ պարածեւ, պարի կառուցվածք, պարի ընթացքում դադար, ուիթմ, պարաքայլ, բռնեյածեւ, պարի ուղղություն եւ այլն) վերլուծությունից գնալ բովանդակային եզրակացության:

Թվարկված բաղադրատարրերը վերլուծելուց հետո է հստակ դառնում հարսանիքում կատարվող պարերի կապը մի շարք հարսանեկան ծեսերի հետ:

⁷⁶ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Արագածոտնի մարզ, գյուղ Լուսագյուղ, քաղաք Ապարան, 2011:

⁷⁷ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Արագածոտնի մարզ, գյուղեր Կարբի, Ուշի, 2012:

⁷⁸ Ն. Շամամյան, ԴԱՆ, ՀՀ Արագածոտնի մարզ, 2009, Գեղարքունիքի մարզ, 2011:

РЕЗЮМЕ

Армянские народные танцы занимают важное место в свадебном ритуальном комплексе армян как по своей функции, так по символике. Свадебный ритуальный цикл является тем комплексом, в котором исполнялись как армянские, так и различные танцы других этносов без каких либо ограничений. В данной статье мы рассматриваем следующие вопросы: исследование танца как науки; народные определения свадебных танцев; неписанные правила свадебных танцев; основные структурные формы и направления групповых танцев; связь символических чисел в армянских свадебных танцах. Каждый танец, исполняемый в ритуальном цикле армян, имеет свою особенность (географический охват, структура танца и танцевального мотива, характерная для определенного историко-этнографического региона, танцевальные позы, жесты, танцевальная пауза, ритм и т. д.), и именно поэтому с методической точки зрения необходимо идти от анализа структурных компонентов танца к содержательному выводу.

SUMMARY

The Armenian folk dances play an important role in wedding ritual complex of the Armenians both by their function and symbolism. The wedding ritual cycle is a complex, where Armenian dances were performed as well as the dances of the other ethnic groups, without any limitations. In this article the following issues are discussed: the study of the dance as a science; folk definitions of wedding dances; unwritten rules of wedding dances; the main structural forms and directions of round dances; connection of symbolical numbers in the Armenian wedding dances. Every dance performed during the wedding ritual cycle of the Armenians has its own specifics (geographical extent, dance and dance motive structure, dance positions, gestures, dance pause, rhythm, etc.). That is the reason why in methodological point of view it is necessary to go from the analysis of structural components of the dance to the substantial conclusion.

