

ԹՄԻՔ ՔԷՉԱԳ ՊԱՐԵՐ

Կլօր պարերի եղանակներով Ջավախքում հաճախ թափ պար կխաղան: Կլօր պար խաղալուց, օր պարը փքս է էղերմ, էն չափը ֆէշագ կըխաղան, ճէղէն պըրձընէն գը¹:

Ջավախքում ճիմիգ թափ՝ ֆէշագ պար շաղ կըխաղան, ավալ ֆիշ կըխաղային²:

Ալժմեան թափ պարերը խիստ տարբերվում են հնում խաղացած պարերից իրենց իմաստավորման և շարժումների նպատակախոսության տեսակետից: Եթե հնում յուրաքանչյուր պարն ունեցել է կատարելու իր հատուկ ժամանակը, պարի որոշակի ձևն ու նպատակը, ապա այժմ այդ ամենն անցյալ է:

Համբարձմանը, Վարդէվօրին, Ասավածանան և առհասարակ տոներին, դէրի գնացած ժամանակ, թափ պարերը կատարել են բոլորը, անկախ սեռից ու աստիճանից: Կաարվող թափ պարերն այժմ իրար նման են և դրեթե չեն ենթարկվում ոչ մի հատուկ օրենքի: Որպես պարած և նրանք կուռ և ամբողջական չեն: Պարերի առանձին մասեր հարմարեցվում են պարեղանակի ուժին, ելնելով ավալ վայրին հատուկ և ընդունված պարածներից: Պարի ասարեր մասերի դասավորումը կախված է կատարողի ճաշակից, շնորհից ու կամքից: Այսպիսով, եթե կլօր պարերում մինչև հիմա պահպանվել են հիմնական պարածների դասավորումները, ձեռքերը բռնելու ձևերի ու պարերգի ավանդական օրինաչափությունները, պարերգիների ու բանավոր տեքստերի առանձնահատկությունները, ապա մենապարերում դրանք փոփոխական են:

Հնում պարն օր փքս էղերմ, ֆէշագ կըխաղային³, այժմ՝ երբ ցանկանան:

¹ Ախալցխա՝ Վ. Կուրանյան:

² Մղաթրիա՝ Վ. Ավետիսյան:

³ Ախալքալաք. Սամսրցի Արուս:

Քէշագները քիչ են, նրանց պարեղանակները ևս, որի հետևանքով հաճախ թափ պար կատարում են նաև կլօր խաղերի պարեղանակներով:

Հստ ընդունված հասարակական օրենքի ավալ ֆէշագները ճալիվօր, էխտիար կնիգմարդիկ կըխաղային⁴: Հին ֆէշագներն հիմա էլ կատարում են դանդաղ, շօրօրալէն, Շօրօրկըղալէն⁵ և օձան շարժումներով:

Ջավախքում թափ պարերը հիմնականում ռադկացած են չորս ասարեր միղանսցենաներից⁶, որոնց հերթականությունն այժմ խախտված է կամայական ձևով: Առաջին միղանսցենայում պարային ֆիդուրան կատարում են մեկ ամբողջական շրջան անցնելով, ժամացույցի սլաքի հակառակ ուղղությամբ:

Երկրորդում՝ շարժվում են դեպի շրջանի կենտրոն⁷:

Երրորդում՝ պարելով դանդաղ սահում են նախաշ, ապա ձախ:

Չորրորդում՝ պտտվում են՝ ա. դեպի աջ իրենց առանցքի շուրջը (tour) կամ բ. փոքր շրջանով դառնում (պտտվում) տեղում:

Յուրաքանչյուր միղանսցենա կաարվում է պարային հատուկ, համապատասխան քայլերով, որոնք հիմնականում երեքն են:

Առաջինը՝ վօտ փօխէլօվ պարային ֆիդուրան է

⁴ Նույն տեղում:

⁵ Շօրօրալէն, շօրօրկըղալէն խաղալ—չորորայով պարել, ամբողջ մարմնով աշ ու ձախ օրորվել, մարմնի ծանրությունը ոտքից ուր անդափոխելու Գանձա՝ Ա. Պալյան:

⁶ Այստեղ միղանսցենա անմիջապես դորժածում ենք միայն ավելի հասկանալի դարձնելու համար. դասավորություն հարթության վրա, այսինքն պարային քայլերի հեղքը:

⁷ Պարելիս աշխատում են դեմքով դառնալ դեպի սրբավայրը, Եկեղեցին, իսկ հարսանիքի ժամանակ հարս ու թարչորին, աանք՝ օջախին:

(chassés), որը հարմար է հատկապես մեծ տարածությունների անցնելու համար.

1-ին՝ աջ թաթով քայլ առաջ, չորրորդ դիրքով (խաչաձև կամ առաջին դիրքից):

«եռ»-ին՝ ձախ թաթով քայլ-միացում, վեցերորդ դիրքից կես թաթ հտ (հրելով կամ թույլ խփելով աջ թաթի կրունկին):

2-ին՝ աջ թաթով քայլ առաջ, չորրորդ դիրքով:

3-ին՝ ձախ թաթով քայլ առաջ, չորրորդ դիրքով:

«եռ»-ին՝ աջ թաթով քայլ-միացում, վեցերորդ դիրքից կես թաթ հա (հրելով կամ թույլ խփելով ձախ թաթի կրունկին):

4-ին՝ ձախ թաթով քայլ առաջ, չորրորդ դիրքով:

Ներքոգդ պարային ֆիգուրան երկուս զնալ, երկուս դառնալ է, ոտքերը սահեցնելով (balancés) և ոտքը խաղացնելով: Այս ձևը ղործածվում է հատկապես աջ ու ձախ տեղափոխվելու ժամանակ:

1-ին՝ աջ թաթով քայլ դեպի աջ, երկրորդ դիրքից պակաս:

2-ին՝ ձախ թաթով քայլ-միացում, վեցերորդ դիրքով:

3-ին՝ կրկնել քայլը:

4-ին՝ ձախ թաթը ամբողջ առաջանով խաղացնել աջ թաթի կողքին:

5-ին՝ ձախ թաթով քայլ դեպի ձախ, երկրորդ դիրքից պակաս:

6-ին՝ աջ թաթով քայլ-միացում, վեցերորդ դիրքով:

7-ին՝ կրկնել 5-ի քայլը:

8-ին՝ ձախ թաթն ամբողջ տապանով խաղացնել աջի կողքին:

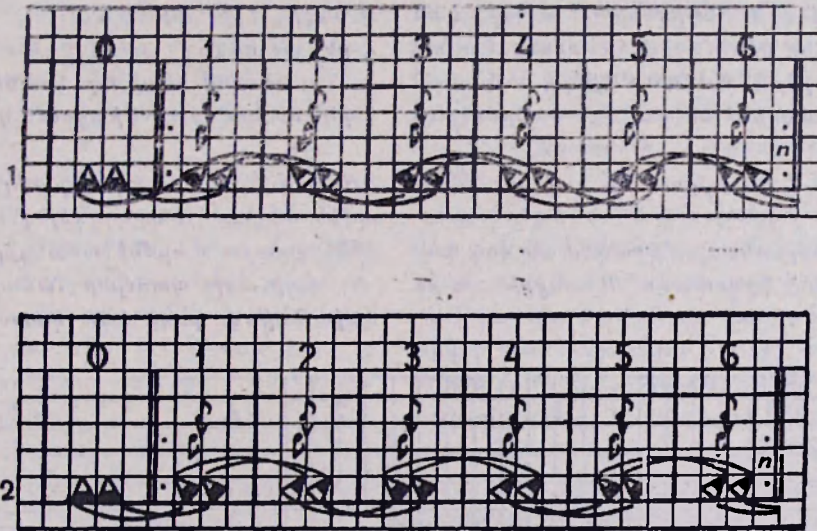
Ներքոգդ պարային ֆիգուրան ոտքերի օձաձև՝ շարժումն է. որի ժամանակ.

1-ին՝ երկու թաթերի մասներն աղաակելով մարմնի ծանրությունից վեցերորդ դիրքից սահեցնել դեպի աջ 45°:

2-ին՝ երկու թաթերի կրունկները աղաակելով մարմնի ծանրությունից սահեցնելով դեպի աջ 45° (դուդահեռ):

3 և 4, 5 և 6-ին կրկնել 1-ի և 2-րդի շարժումը:

Պարային ֆիգուրայի դրաֆիկ դրանցումն այսպիսին է.



Թաթերի մուդ կեսերը մարմնի ծանրությունը կրող մասերն են, որը կրունկից փոխվում է թաթին, թաթից՝ կրունկին: Այսանդ դեպի աջ տեղափոխություն է: Նույն պարային ֆիգուրան դեպի ձախ մասներն ու կրունկները սահեցնելով կունենանք պարային ֆիգուրայի դեպի ձախ անդափոխություն:

Պարային նույն շարժումը կատարում են նաև աջ ու ձախ թաթերի մասներն ու կրունկները հաջորդաբար բարձրացնելով ու սահեցնելով:

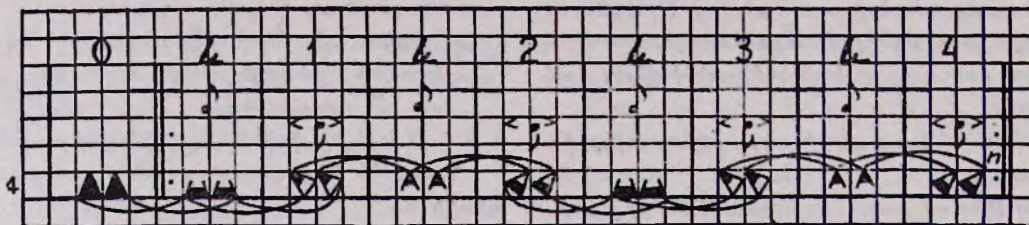
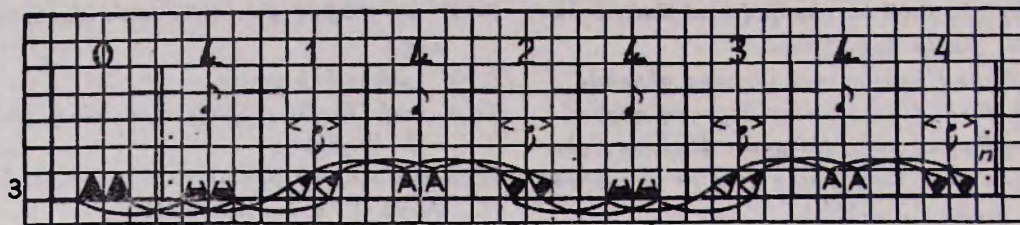
Պարային օձաձև ֆիգուրայի հետաքրքիր տարրերակ է մատներն ու կրունկների միացումն ու անջատումը թաթերը սահեցնելով:

Նվաճողությունը վեցերորդ դիրքն է, մատները 45° բացված դիրքով:

Օձաձև պարային ֆիգուրան կապված է օձի պաշա-
մունքի հետ: Օձաձև պարերի մասին տե՛ս Սերունձի Լիսիցյան,
նշվ. աշխ., հ. I, էջ 338:

1-ին՝ ձախ թաթի մատներն ու աջ թաթի կրունկը
սահեցնել աջ 45° մատներն իրար միացնելով
(fausse position).
2-ին՝ աջ թաթի մատներն ու ձախ թաթի կրունկը

սահեցնել աջ 45° կրունկներն իրար միացնելով: 1 և 2 շարժումները կրկնել բազմաթիվ
(ad libitum) անդամներ:



Նույն պարաձևի մեկ ուրիշ ասորերակում, որն
հաղվադեպ է, 1 և 2 հաշիվներից առաջ կան
նախապարաստող «և» հաշիվներ, որոնց ժամա-
նակ դետնից բարձրանում են թաթերի այն մա-
սերը, որոնք ազատվում են մարմնի ծանրությու-
նից (դժ. 5, 6):

ԹՄԲ պարերում կատարում են նաև շրջաններ
ու պտույտներ:

Շրջանն անցնելու համար կրկնում են վոդ փո-
խելու պարային ֆիգուրան: Առանցքի շուրջ

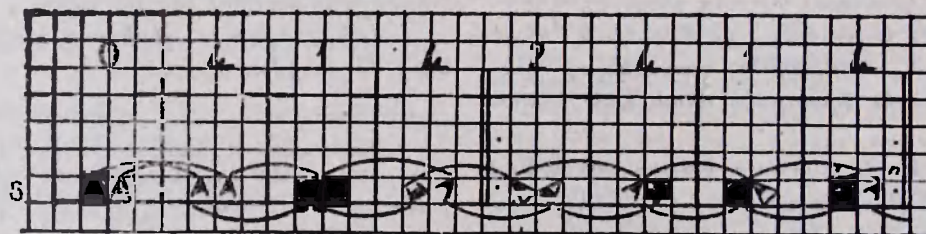
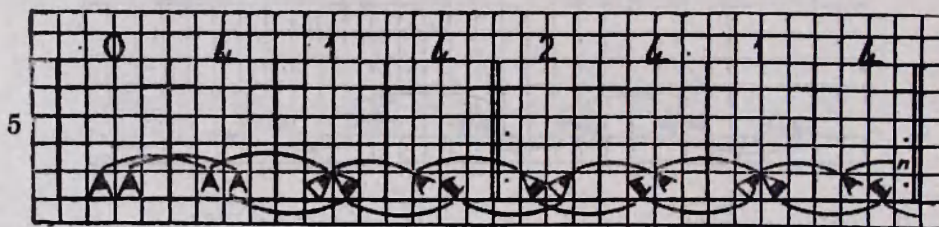
պտույտները (tours) կատարում են նորս նվազով
8 հաշիվների ընթացքում:

1-ին՝ աջ ոտքով քայլ դեպի աջ ու ետ, դեմքով
դառնալով դեպի աջ, կրունկներն իրար կպած:

2-ին՝ ձախով քայլ-միացում, դեմքով դառնալով
աջ:

3 և 4, 5 և 6, 7 և 8-ին կրկնել 1 և 2-ի քայլերը,
ամեն անգամ 1/4-ով շրջվելով աջ: Սաացվում է
360° պտույտ մարմնի առանցքի շուրջ:

Դեպի ձախ պտույտի համար նույնը կատարել
ձախ թաթով, դեպի ձախ կատարվող քայլերով:



Հնում ամեն քա՛մ պարում գործածվում էր մեկ կամ երկու պարային ֆիգուրտ, իսկ այժմ հնարավորի չափ շատ ֆիգուրաներ ու պտույտներ են գործածում: Այդ պատճառով գրեթե բոլոր պարերը դառնում են իրար նման:

Ջավախքում ձևերը սահելու երեք հիմնական դիրք կա:

Առաջին դիրք. թեքը տարածել կողք, արմունկների 135° անկյան բացվածքով, տփերը դեպի վեր, դաստակներից աջը գլխի, ձախը ուսի մակարդակին:

1 «ե», 2 (2/3 շ/ւ-ի դեպքում) կամ 1, 2, 3 (3/4 շ/ւ-ի դեպքում) հաշիվների ընթացքում առանց մատները լարելու, դաստակի հոդի շուրջը կառարկելով դրսից ներս լրիվ պտույտներ:

Երկրորդ դիրք. աջ թեք՝ տարածել կողք, արմունկի 135° անկյան բացվածքով, ափը դեպի վեր, դաստակը ղլխի մակարդակին: Ձախ թեք տարածել կողք, ապա նախարադուկը ծալել դեպի կտրծքը ափը վեր, արմունկն ու գաստակը կրծքի մակարդակին: 1, «ե» 2 կամ 1, 2, 3 հաշիվների ընթացքում մասներն առանց լարելու դաստակի հոդի շուրջը կատարել ներսից դուրս լրիվ պտույտներ: Եթե պարային ֆիգուրան սկսվում է ձախ ոտքից, դեպի կտրծքը ծալվում է ձախ թեք, իսկ եթե աջից, ապա աջը: Այս դիրքում մարմինը շրջվում է աջ կամ ձախ, այսինքն en face-ն աջ կամ ձախ կողմն է:

Երրորդ դիրք. ձախ թեք եա, արմունկի ուղիղ անկյան բացվածքով թաթը դուրս և ներքե. արմունկը կրծքի, դաստակը կոնքի մակարդակին: Աջ թեքն առաջ արմունկի ուղիղ անկյան բացվածքով, թաթը առաջ ու վեր, արմունկը կրծքի, դաստակը գլխի մակարդակին: 1 «ե», 2 կամ 1, 2, 3 հաշիվներում դաստակները կատարում են ներսից դուրս լրիվ պտույտներ:

Ձեռքերի երեք դիրքերում էլ առանցքային 45° պտույտներով դուրս դարձնել դեպի առաջ մեկնելված կամ կրծքին ծալված թեքի կողմը:

Պարելիս տեղում աջ ու ձախ քայլեր կատարելիս հաճախ արմունկները ծալում են, ափերը գոտկատեղին դնում, որին տեղում ասում են թեքներն օղակել (մատներն առաջ, բուժ մատը եա):

Նրբամե թեքը սահում են ինչպես առաջին դիրքում միայն, ափերը բաց և առաջ, ապա աջ ու ձախ քայլերի հետ կապարում ձեռքերի թաթերի միայն աջ ու ձախ շարժում: Երբեմն էլ նույն դիրքում ափերը շարժելու փոխարեն բուժ և միջին մատները շրջակազնում են:

Ջավախքում գրանցված քա՛մ պարերի մեջ բա-

ցառութուն են կաղմում մի քանի ծիսական պարեր, որոնք պահպանել են իրենց հատուկ պարային ավանդական ֆիգուրան և բովանդակությունը: Դրանցից ամենահետաքրքրականը հարսանեկան Տանտգնի պարն է: Մ. հանչալի, Մ. Սամսար, հանդո գյուղերում և Վալե բանավանում պարը կոչվում է Տանտգնի պար: Մղալթրիլայում և Ալաստանում կոչվում է Ուղուղի կամ Հարս Երես տանելու պար, Մ. հանչալիում՝ կրում է նաև Պուղուղի անունը, Մղալթրիլայում՝ ուղի-դուղի:

Տանտգնի պար կամ Հարս Երես ասանելու պար անուններն արդեն հասկացողություն են ապրիս պարը կատարողի և կատարման ժամանակի մասին: Այն պարելու իրավունքը վերապահվել է միայն քաղվօրամայր տանտիկնոջը: Բացի նրանից պարելու իրավունք տրվել է նաև հարսանիքի հաշ էփօղնէրին, որոնք հիմնականում պտրել են միայն այն դեպքում, եթե տանտիկինը մահացած է եղել: Եթե տանտիկինը մայրը կենդանի էր, ապա նա պարտավոր էր միանալու հաշ էփօղին: Այսպիսի դեպքերում Տանտգնի պարը դարձել է Ջուխտ պար:

Հարսանիքին «պսակից հետո, երբ մոտենում են տղայի տանը, թագուորամայրը դուրս է գալիս, իսկույն թագուորացիք մի դարձած փափախ դնում են գլխին, անելը որպես ագի կապում յետևից, սամինները դոտին խցկում: Թագուորամայրը պարում է և թագուորի ու հարսի աչքերը համրուրում»⁹:

հանդոցի հ. Թումասյանը Տանտգնի պարը կատարելու ժամանակը համարում է միայն հարսանիքը, այն էլ հարսին պսակից հետո փեսայի տուն բերելու ժամանակ: Ըստ ասացողների Տանտգնի պարն արդելվել է ուրիշ ժամանակ պարել, միայն հիմա է, որ կատարում են ցանկացած ժամանակ, այն էլ ոչ այնպես, ինչպես օրենքն է, այլ այնպես, ինչպես ուղենան: Սակայն պահպանվել է մի ուրիշ արգելք՝ երիտասարդ աղջկաներն ու հարսները չէն խաղա: Պարի նշանակության ու բովանդակության մասին խոսելիս այսպիսի կարծիքներ են հայտնել՝ կեսուրն իրան հարսին դէմը կէլլէր, Ուգուղի խաղաք գը, հարսին պագնէր գը, կանֆէտ դէր գը հարսի բերանը, օր իրաք հէդ փաղքը էղնէին: Կէսուրի գլխին ամէնն իրա փափախը կըղնէր, օր տանագնի ձեռը ծանդըն էղնի, օր հարս է բէրէ¹⁰:

Այս ամենից երևում է, որ պարի կախարդական ազդեցության համար կարևոր է եղել ոչ

⁹ Ե. Լալանե, սյւ. աշխ., էջ 148:

¹⁰ Ախալցխա Մ. Պողոսյան:

միայն կատարողի սեռն ու տարիքը, այլև նրա դիրքը լիսային ընտանիքում: Տանտիդին մայրը ևս գերդաստանի տան այն անձնավորությունն էր, որի վրա դրված էր ղեկավարության նախնիների առաջ միջնորդելու պարտականությունը, ընտանիքում նոր անդամ ընդունելու համար: Տանտիկինը հավանաբար հանգես էր դալիս նաև դերպաստանի նախնիների անսնից «ավել աղի»-ով ու փափախ-ների բուրդով: Սա մի կերպարանափոխություն է, որն հավանաբար մոտենում է դերպաստանի կին նախնու երեակայական կերպարին:

Վալս ընտանիքում Տանագենի պարը համարում են ուզունդաբան, Մղալթընիլում՝ նաև Ղաւրաքսիլին: Հովանարար Տանագենի սլաւ անունն ընդհանուր է, որը տրվում է պարի բովանդակության ու կատարողի պատճառով, իսկ պարածեր փոփոխական է, մանավանդ, որ շատ էջազնէր կատարվում են զրեթի միենուն պարային ֆիզիկությամբ:

Հնում Տանագենի սլաւի կտտարմանը մեծ նշանակություն է տրվել: Դրա վկայությունը մինչև օրս պահպանված պարի, նրա անվան ու ժամանակի մասին կղծած տեղեկություններն են: Դիշտ է, ներկայումս այդ պարը չի կատարվում ամենայն ճշտությամբ, սակայն հիշվում է զրեթի բոլորի կողմից և ամենակարեւորը մինչև օրս կատարվում է հարսանիքների ժամանակ:

Սկեսուրի՝ տանտիկնոջ կողմից կատարվող հարսանեկան պարը համարվում է նրա բազմաթիվ պարտականություններից մեկը հարս ու թագվորի հանդեպ:

Պարն ունի երկու մաս: Տեմպն առաջինում արագ է, երկրորդում դանդաղ: Ռիթմն անհավասար է: Պարեղանակը $\frac{3}{8}$ է¹¹: Քայլերը զրադեցնում են ց շ շ, Պարը հիմնականում կատարվում է վոդփոխելու պարձեղով¹²:

Երկրորդ մասում պարում են Լեկուս մէ ղին, մէգըմ մէ ղին պարածեղով կամ վոդփոխելով: Այս դեպքում ձեռքերը օղակել են, իսկ առհասարակ պարը կատարելիս ձեռքերը բռնելու դիրքը համընկնում է նկարագրված առաջին դիրքին: Գնում են շրջանով, ապա աջ ու ձախ զիգզագներ անում:

Երբեմն պարում են նաև ոտքերի մատների վրա (նույն պարային շարժումներով): Բոլոր քայլերում ոտքերը սահեցնում են (glissando): Տանագենի սլաւին նման է նաև Ղարարադին¹³: Միայն ուղեկանում է մի երրորդ մաս՝ Լեկուս Էս ղին, Լեկուս Լէ ղին պարածեղով:

Տանագենի սլաւ, Ուղուդի և Ղարաքսիլի թմբ պարերում հաճախ երկրորդ մասի շարժումները կատարելուց հետո պատվում են նույն տեղում, մարմնի առանցքի շուրջը: Պատվաները կատարում են վոտ փոխելու պարածեղի օգնությամբ կամ պտույտները կատարելու նկարագրված ձևով:

Ըստ Մղալթընիլացի Վ. Ավետիսյանի պարելիս 1էֆէրն օր դա, իրան-իրան ծափ և կուսան:

Մ. Սամսար, Ալասաան, Խանդո, Ախալցխայի շրջանի մի քանի դուդուկում այս պարերը կատարում են այսպես¹⁴:

1-ին՝ աջ թաթով քայլ դեպի աջ, երկրորդ դիրքից փոքր:

2-ին՝ ձախով քայլ-միացում վեցերորդ դիրքով:

3-ին՝ կրկնել 1-ի քայլը:

4-ին՝ ձախ թաթը հազիվ բարձրացնելով խաղացնել:

5-ին՝ ձախ թաթով քայլել տեղում:

6-ին՝ մարմնի ծանրությունը փոխել աջ թաթին:

7-ին՝ մարմնի ծանրությունը փոխել ձախ թաթին:

8-ին՝ խաղացնել աջ ոտքը հազիվ բարձրացնելով: Բոլոր քայլերին թաթերը դնել մատներով դեպի ներս մոտ 15°:

Նույն պարածեր կատարում են նաև թաթերի՝ մատների վրա բարձրացած: Այս դեպքում պարաույտներ չեն կատարում, իսկ Լեթ հանգրված են լինում կամ ցանկանում են, օգտվում են վոդփոխելու պարային քայլերից (chassés): Նույն պարածերն է պատկանում և Ուզունդաբան¹⁵: Չալ փնրէն ու ֆրեջանը: Ըստ սուֆիսցի Ս. Իդիթրաշյանի, Ուզունդաբան թմբ չէն խաղա, ջուփա կը-խաղան: Սըֆթա մէմ կուդ կէնէն, հեղէվ ծըղը-դըլէն մէմ սաղին կէթթան մէմ սօլին: Հէդէվ իրար դէմ կէթթան (տե՛ս նկ. 16):

Ֆրեջանի պարեղանակը 1/8-է: Քայլերը զրադեցնում են ց շ շ:

Դոյ-դոյ¹⁶ կատակաբար տարածված է Ալաս-

¹¹ Պարեղանակը գրանցել եմ Մ. Սամսարում, սամսրի Արութի ամենափոքր ու վերջին աշակերտ Վ. Խաչարյանից (20 տարեկան):

¹² Պարի ամողջական օրինակը գրանցել եմ Մղալթընիլացի Վ. Ավետիսյանից և Մ. Պողոսյանից, իսկ տարրերականներն ու շատ անգեկություններն Խանդուլում Ա. Թումասյանից, Վալսում՝ Խ. Թումասյանից, Մ. Սամսարում Փ. Կակոսյանից:

¹³ Մղալթընիլացի Վ. Ավետիսյան, Տարրերականներն ու անգեկությունները արրեր գյուղերից:

¹⁴ Տարրերակը գրանցել եմ Սուֆիսցի Գ. Իդիթրաշյանից, Ալասաանում՝ հարսանիքի ժամանակ:

¹⁵ Ըստ Խանդուցի Խ. Թումասյանի Ուզունդաբան Տանագենի սլաւ է:

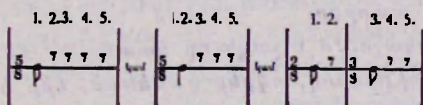
¹⁶ Դոյ-դոյ, լոյ-լոյ, Լեգեն, այսինքն երկար հասակով, բարձրահասակ:

տան ու Մ. Խանչալի¹⁷ դյուղերում: Կատարում են ուղեքերի օժանձ. պարային ֆիգուրայով: Թեև Կա-
րեւում նկարագրված առաջին դիրքին, միայն մի-
ջամատներով ու բութ մատներով կատարում են
շխնոց: Ըստ պարողների Դոյ-դոյը ստեղծվել է
ուշ ժամանակներում ու մի կնոջ բարձր հասակն
ու շարժումները ծաղրելու համար¹⁸: Դոյ-դոյը
կատարում են միայն կանայք:

Նշված բոլոր պարերից միայն 'Լսլամդարին
ու Ջալ փսիւն են, որ երբեմն կատարել են տղա-
մարդիկ: Այժմ տարեց տղամարդիկ ցրեթե ոչ մի
քա՛ն պար չեն կատարում և եթե որե՛ մեկը նրանց
առաջարկի քա՛ն պար խաղալ, այն կգիտվի որպէս
մեծ վիրավորանք:

Ղալամդարին հարսանեկան պար է: Ըստ ծուղ-
րուտցի Մ. Աղարաբյանի 'Ղալամդարին' ջանել
հարսնէվօրենի պար է: Ինչո՞ւ շաա ջուխտ կըխա-
ղան: Շատը էրիգմարդիկ կըխաղան: Ամէնքը մէմ
դամա՞ կստնէն, իրա խափ կուղան, պար կըխա-
ղան, ինչէլ օր կոխվ լնէն: Հավանաբար հնում պո-
յություն է ունեցել մի ծիսական ուղեգնական պար,
որը կատարվել է հարսանիքների ժամանակ, մու-
նավանգ, որ հարսանիքների ժամանակ աղապիսի
պարեր կոչել ու կատարվում են մինչև օրս:

Պարն ունի երկու մաս՝ առաջին մասը կատար-
վում է վօդ փօխելով՝ երկրորդը՝ օժանձ: Ձեռքերի
դիրքը առաջին մասում համապատասխանում է
նկարագրված երրորդ դիրքին, երկրորդ մասում
առաջին դիրքին: Պարեղանակը 5/8-է: Շարժում-
ների ուղիքն անհավասար է:



Ծիշտ նույն ձևով կատարում են և Խնգաժա-
ռին: Ծառերի պաշտամունքը Հայաստանում ընդ-
հանուր երևույթ է եղել: Պաշտամունքի առարկա
են եղել շաա ծառեր, որոնց շուրջ հյուսվել են
հատուկ երգեր, պարեր և արարողությունների:
Այսպիսի ծառերից է Խնկի ծառը: Խոնկը ինչպիսի
հեթանոսական, այնպիսի և քրիստոնեական արա-
րողություններում պատվավոր տեղ է գրավել:

¹⁷ Ալաստան՝ Ն. Դարբինյան, Մ. Խանչալի՝ Ռ. Նուրսո-
յան, Պ. Ավագյան:

¹⁸ Շիրակում-Ալեքսանդրապոլում շաա առարածված է
Տալ-տալ, Դոյ-դոյ պարը, որը կատարել են միայն աղամար-
դիկ:

¹⁹ Ղամա-ճիպոտ, մտրակ:

Բնականաբար խնկի ծառը սկսեց է դառնար սրբա-
ղան ծառ և պաշտվել հավատացյալների կողմից:
Խնկի ծառ, Խնգաժառի պարին կարելի է հան-
դիպել Հայաստանի բոլոր շրջաններում: Միայն
Մուղրուտ գյուղում հաջողվեց դրանցել այն Մ. Սա-
ֆարյանից, որի կարծիքով Խնգաժառին շաղ
նարգված պար է: Պարային ֆիգուրայի հնագույն
ձևը օժանձն է, առանցքի շուրջ 360° աստիճան
պտույտներով:

Ղալըքիներից ոմանք մինչև օրս հիշում են
նվագում են ուրոշ պարեղանակներ, որոնց պարե-
լու ժամանակը և պարաձևը վաղուց մոռացվել է:
Դրանցից են ծուղրուտցի ղուռնաչի Գ. Խնջոյա-
նից գրանցած Շըխ-շըխ, Քսևտանա և Տսղոյ
պարեղանակները: Հարսանիքների ժամանակ հիմ
գրանցից որե՛ մեկը նվագեն, աղջիկները կպարեն
վերջ նկարադրած պարաձևերից ու պարային
քայլերից որե՛ մեկին հարմարեցնելով:

Ախալքալաքի շրջանի որոշ դյուղերում²⁰ պա-
րում են Քրդան կրգին²¹, որը Ջավախքում նորա-
մուտ պար է: 1935 թ. Ախալքալաքում ելույթնե-
ր է ունեցել Սրբուհի Լիոնյանի պարային խումբը,
որի կատարած Քրդան կրգին²² մեծ ընդունելու-
թյուն է գտել: Շուտով շատերը սովորել են պարը
և տարբեր առիթներով կատարել: Պարել են և քա՛ն
և խմբով՝ իրար ետևից կանգնած դասավորումով:
Այժմ պարաձևը վօդ փօխելն է (chassé): Պարն
աշխատանքային է: Ձեռքերի, գլխի, իրանի նմա-
նողական շարժումներով նկարագրում են աշխա-
տանքային մի քանի պրոցեսներ. բուրդ են դղում,
թել են մանում, ապա շապիկ գործում, լվացք
անում, հաց թրում, լվացվում, հաղնվում, հայելի
նայում և այլն:

Ջավախքում, հաակապիս Ախալքալաքի շր-
ջանում տարածված են Գինդաուրի և Ջալ փառա
քա՛ն պարերը, որոնք կատարում են միայն երի-
տասարդ աղաները: Այդ պարերի մասին Ալաստան
դյուղում պատմում են:

Ջանիլները Ջալ փառեն ու Գինդաուրին կըխա-
ղան: Էդօնք խանչըլնեբօվ բար են: Խանչալը հաշ-
կը, բէրանը, ճիդը, ուրուշ աէդէր գայնէն, խաղան
գը²³:

Դատկով նկարագրությունից, պիտք է կենթա-
դրել, որ նրանք կովկասյան պարեր են և կեն-

²⁰ Օրջալաք, Մ. Փ. Խանչալի, Ախալքալաք:

²¹ Քրդան կրգին, kir dan ke sal — քրդի աղջիկ, Մ. Խանչա-
լի՝ Ռ. Նուրսոյան:

²² Բեմագրությունը ազգագրագետ, պարադնատագետ
Սրբուհի Լիոնյանի:

²³ Ալաստան՝ Պ. Դարբինյան, Լ. Մածուրյան:

ցաղի մեջ մտել են ուշ ժամանակներում, մանավանդ, որ շատ գյուղերում ոչ միայն չեն պտուրում, այլև չգիտեն նրանց դոյության մասին:

XIX դ. վերջին և XX դ. առաջին տասնամյակներում եվրոպական պարերը սկսել են մուտք գործել հայ իրականության մեջ:

Մյուս կողմից «հայ սագանդաբները շարունակելով հայկական երաժշտության ավանդույթները հորինում են նոր անուն պաերեր՝ Հնդուշ, Հայկո, Ռուզան, Շուշիկի արնգի, Աշխենի խաղ, Հոռոմ, Տասնըշուստ»²⁴, Քսանըշուս և այլն: Պետք է նշել, որ սրանք բոլորը կատարվել են կովկասյան պարերի ֆիգուրաներով:

Այս պարերին զուգահեռ վերահիշվում են և հին պարեղանակներ, որոնք էլ կատարվում են վերը նկարագրված պարաձևերից որևէ մեկով: Տարիքավոր կանայք ու տղամարդիկ մոտավորապես վերահիշում ու վերակենդանացնում են Ռադյագուլի, Ծիրգնյու պարերը (տե՛ս նկ. 13, 14):

Այգուիսի պարերից հիշում են նաև Փառչամա կոչված թափ խաղը, որի մասին ասում էին՝ փառչում էն Ալեքը²⁵ կրիսաղար: Էնիգ երստէր թըթըռաւ դը, դողդողաւ գը, աշկէրը կըշօլլըղէր, առգընէրը կըսըխմէր²⁶:

Բոլոր թափ պարերը Զուվախքում կատարում են և երեւո, երեք. չորս հոգով: Դրա համար էլ արտահայտվելիս ասում են՝ Քէշագ պարէրը ջուխա է կըխաղան, Լյե օր շաղընան կյօր է կըխաղան: Կյօր տերմինը գործածվում է. որովհետև երբ պարողների թիվն անցնում է երեքից կամ չորսից, ապա շրջան են կազմում թեքերը ումուգ-ումուգի կամ ձէռն-ձէռն բռնելով: Միայն Տանտգնի պարը և Խնգսաձուրին է. որ բացարձակապես թափ են կատարում և ջուխտ դառնում է հաղվաղեպ, իսկ կյօր՝ երբեք: Սա ցույց է տալիս, որ թափ պարերից ամենահնագույնները այս երկուսն են: Մյուս

պարերից շատերը ևս հին են, սակայն միայն իրենց անվան պահպանությամբ, երբեմն էլ պարեղանակի:

Դիտելով այժմյան թափ պարերը, լսելով նրանց մասին տեղեկություններ, կարելի է եղրակացնել, որ իսկապես Զուվախքում թափ պարերը լրիվ չեն պահպանվել: Միայն որոշ պարեր իրենց ծիսային, հմայական նշանակության շնորհիվ մնացել են մինչև XIX դ. վերջը, իսկ հետո կորցնելով պաշտոնական նշանակությունը ևնթարկվել տղավաղման ու մոռացման:

Դրան նպաստել է նաև այն հանգամանքը, որ խիստ արդիւք է սահմանված եղել Ռչագները կատարողների նկատմամբ: Պարել են տարիքով կանայք և տղամարդիկ: Պատահական չէ, որ այժմ էլ պարերը հիշողներն ու կաարողները մեծ մասամբ հասակն առած կանայք են, որոնք ժամանակին ոչ միայն տեսել, այլև կատարել են Տանտգնի պար, Ուղուդի, Խնգսաձուրի, Միրգէյի, Ղուլումդարի, Ֆընջան և այլ անուններ կրող պարերը²⁷:

Պարերի կատարման հատուկ օրերի ու ժամանակի հիշողությունը ևս իսպառ մոռացության է արված:

Մեծ ժամանակներում Հայաստանի տարբեր շրջաններից դրանցված մենակ, երկուսով, երեքով, չորսով, իմբով և կոլեկտիվ կատարվող շատ պարեր կապված էին հնագույն հավատալիքների, կրոնական հասկացողությունների ու առասպելական կերպարների հետ: Հնագույն թեմաների փոփոխման ու վերամշակման միջոցով մեղ հասել են որոշ ավանդներ, պարաձևեր ու պաշամունքային ասարեր:

Ներկայումս Բէշագները կատարում են անպատեհ առիթներով, ովքեր կամենան, երբ և ինչպես ցանկանան: Այս երկույթի, իհարկե, թափ պարերի կախարդական բովանդակության կորստի հետևանքն է. մի երկույթ, որն ինքնին հասկանալի է ժամանակակից կենցաղով ապրողների համար:

²⁴ ԳԱԹ, Գ. Լեոնյանի արխիվ, նշվ. աշխ., էջ 57:

²⁵ Ալեքը Խանգո գյուղի բնակիչ Ալեքսան Գրիգորյանն է, որը տեղափոխվել է հայանի չէ, թե ուր:

²⁶ Խանգո՝ Խ. Թումանյան և Ուրիշներ:

²⁷ Խանգո՝ Խ. Թումանյան և Ուրիշներ: