ՎԵՐԼՈՒԾՈՒՄ «ԴԻՒՑԱԶՆՈՐԷՆ»Ի

(1902Ի ՏՊԳՐ.)

(Շար. Բազմ. 1971, թ. 1–2, էջ 60–71)

Բ.— Կայան նուիրագործումի եւ արարողութեան

ԵԹԷ Դիւցազնօրէնի առաջին երգը ընծայութիւն մըն է, երկրորդը՝ «Աստուածացումը» [36] *նուիրագործում մըն է: Արդարեւ, այս «երկրորդ կայանին» մէջ ունինք* «Երկու Ձեւերու» (տող 5) *տեսիլը, որոնք* «դէպի բաշխումները նորաւոր ու նպատակը սրբազան», *վազող, ընդվզող ամբոխին կ'ուղղեն իրենց հայեացքը* (տող 2): *Գուցէ կամայական թուի «տեսիլ» եզրի գործածութիւնը: Իսկապէս, հոս միակ որակաւորումը «յանկարծ»ն է. եզր մը որ մեզի ժամանակ մը ցոյց կու տայ (ընդհատում ընթացքի եւ դետեղում ժամանակի մէջ). եւ այս երազութիւնը տեսիլի մը արդիւնքը արդարեւ կը թուի տալ: Այս տեսիլը զօրացած է անորոշութենէ. հարցը երկու Ձեւերու մասին է, եւ Սիմանթօ բոլորովին վերացական եւ լրիւ եղանակով*[37] *կը գոր-*

36. Ա. Գ. Ց., էջ 19–22:

37. *Գրականօրէն կընայ ըլլալ որ պատկերը պոտլէրեան ծագում մը ունենայ: Արդարեւ* Fleurs du Mal-*ի* l'Irrémédiable-*ին մէջ կը կարդանք.* Une idée, une forme, un Etre / parti de l'azur et tombé. *Դեռ աւելի ճշգրիտ կերպով Վերլէնի մօտ,* Colloque sentimental (Fêtes Galantes-*ի մէջ) ունինք հետեւեալ* Dans le vieux parc solitaire et glacé, / Deux formes ont tout à l'heure passé. *Ասոնք էջեր են՝ որոնց անտարակոյս ծանօթ էր Սիմանթօ: Սակայն հետաքրքրական կէտ մը կայ: ԵԹԷ Նոյնիսկ Սիմանթօ «Երկու Ձեւեր» բացատրութիւնը Վերլէնէն առած ըլլայ, զայն կը գործածէ սակայն բոլորովին տարբեր ձեւով, եւ այս գործածութեան շնորհիւ իմաստը ամբողջապէս կը փոխուի: Սիմանթօյի մէջ «Երկու Ձեւեր» կը խորհրդանշեն ոյժն ու զօրութիւնը. Վերլէնի «Երկու Ձեւեր»ը նկարչական տպաւորապաշտ արտայայտութիւններ են առարկայական զգայական իրականութեան մը: Պոտլէրի մօտ Ձեւ համազօր է* Idée-*ի եւ* Etre-*ի. այսինքն եզրը գործածուած է իմաստասիրական բոլորովին տարբեր առումով մը (նոր-պղատոնեան): Կրնանք հետեւցնել թէ բանաստեղծութեան մէջ կարեւորը այս կամ այն բանաձեւումի ներկայութիւնը չէ, այլ թէ ինչ ձեւով բանաստեղծը զայն կը գործածէ: Բան մը որ չատ լաւ հասկցած էր Լէոնարտին (հմմտ.* **Zibaldone**, a cura di Francesco Flora, Mondadori, Milano, 1957, vol. I, pag. 161) *երբ կ'ըսէր նախապաշարում մըն է* «accorgersi dell'imitazione, per mettere quell'opera infinitamente al di sotto del modello» *եւ թէ պարագաները եւ դրական մղումները որ ծնունդ կու տան*

ծածէ եղրը, արտայայտելու համար ոյժի եւ զօրութեան գաղափարը։ Ցայցողութիւն մը. այս Զեւերը զինուած են, պիրկ եւ խոժոռադէմ։ Ոչ մէկը կրնայ ըսել թէ անոնք ընդվզողներու ամբոխէն անջատուած ըլլան։ Ուրեմն կրնանք ենթադրել թէ անոնք ներկայ խմբակէն տարբեր անձեր ըլլան, այսինքն օտարներ՝ որոնք յանկարծ կը յայտնուին։ Նման առաջին երգի «Ռահվիրաները յոյսին», ասոնք եւս ունին նկարագիր մը գերազանցօրէն քրմական. ուղերձ մ'ունին ժողովուրդին։ Կրնանք հարց դնել՝ թէ արդեօք ի՞նչ դեր, ի՞նչ պաշտօն ունի այս ուղերձը. կը տեսնենք որ ան՝ ծիսական դեր մ'ունի ճշտելու դիրքերը. «Այսօր օրերուն օրն է», եւ հաղորդակցութեան հաստատութիւն մը ամբոխին միջեւ (հետեւորդներու) եւ նպատակին՝ որ յայտարարուած էր առաջին կայանի պաշտօնեաներէն։

«Գիտեմ որ պատրաստ էք դուք Արհաւիրքին»

Այս երկու Զեւերը, հաւանաբար, զինուած եւ ռազմիկ, այլակերպութիւնն են առաջին երգի «Ռահվիրաներ Յոյսին»։ Կրնայ ըլլալ նաեւ որ անոնք պատկանին քրմական-նուիրապետական ուրիշ կարգի մը։ Այս կամ այն պարագային, անոնք կը ներկայացնեն անցքը տեսական մարդէն դէպի գործնական ասպարէզը, ընծայութենէն դէպի գործողութիւն. ասոր համար զինուած են։ Նկատել կու տանք թէ անոնք պարագլուխներ չեն եւ ոչ զօրապետներ. այնքան որ յաջորդաբար չեն յայտնուիր։ Դարձեալ նկատել կու տանք որ ընդվզողներու համաձայն խմբակը, անգամ մը որ ամբողջական եւ կատարեալ խմբակ մը կ'ըլլայ, կը շարժի առանց կառավարուած ըլլալու պարագլուխներէ կամ առաջնորդներէ։ Ամբոխային այս գաղափարին արմատները շատ դիւրաւ կարելի է տեսնել ԺԸ դարու անիշխանութեան մէջ։ Իսկ դրականութեան պատմութեան տեսանկիւնէն դիտելով, Դիւցազնօրէնը ուղղակի կը կանխէ Զարենցի «Դանթէական առասպելը» եւ «Ամբոխները խելագարուած են» պոէմները։

Ապա տեղի կ'ունենայ (տող 10–11) իսկական «մեռածներու արարողութիւն» մը.

Հոն ուր Անոնց ոսկերոտին կը յաւերժանայ,
Փառքերու աստուածացումին ունկնդրեցէ՛ք։

Այս տօնախմբութիւնը երգուած է («Մեր ձայնները ձեզի համար՝ ու անոնց հոգիին՝ պիտի երգեն»), եւ ինչպէս ամէն ծիսակատարութեան մէջ, հոս եւս, անանձնական է։ Զեւերը չեն ըսեր թէ «Մենք պիտի եր-

էջի մը չեն նուազեցներ «il merito assoluto ed intrinseco». որովհետեւ, (մենք կ'աւելցնենք) «ներքին եւ բացարձակ արժանիքը» գործածուած նիւթին արդիւնքը չէ, այլ ձեւին (ինքնատիպ, անձնական) որով նիւթը կը գործածուի, կը մշակուի։

դենք» այլ կ'ըսեն «Մեր ձայները պիտի երդեն», այնպէս որ կարծես այս ձայները անջատուած ըլլան իրենց անձէն, եւ կամ իբրեւ թէ այս ձայները անջատուած ըլլան իրենց ձայներուն միջոցով»։ Սա յատկանշական է ծիսական ամէն տեսակի տօնախմբութեան. անհատական անձնականութիւնը ծիսակատարին՝ կլանուած է եւ խտացած պաշտօնին մէջ եւ պաշտօնէն, միաժամանակ բարձրացած ու տարածուած իր բնական սահմաններէն անդին։ 13րդ տողէն ետք՝ ունինք իրաւ եւ մամ գոլք մը կամ տօնական երգ մը ի գովեստ մեռածներու, ճշմարիտ գովք մը կամ տօնական հանդիսաւորներու, հերոսներու։ Հոս կը պատկերացուի ճշմարիտ եւ խանդեալներու, հերոսներու։ Հոս կը պատկերացուի ճշմարիտ եւ կենդանի հերոսաբանութիւն մը. պաշտամունքը դաղափարականի համար պայքարողներու («ու անցած Իտալիոն գազաթներէն»)։ Այս կէտին Սիամանթոյի դաղափարաբանական խորհրդապաշտութիւնը (որ, ինչպէս այլեւս մեզի ծանօթ է, հրաժարեցաւ «Այլուրներ»էն) զգալի հեղում մը կ'ունենայ, անցնելով դէպի պատմութիւնը եւ պատմական իրականութիւնը, առանց սակայն յանգելու պատմութեան կամ պատմական իրականութեան։ Ցեսարանը աշխարհագրականօրէն կը մնայ միջտ անորոշ, սակայն պատկերաւոր բացայայտումի մը մէջէն կը սառանայ ուրիշ տարբեր եւ աւելի ճշգրիտ նկարագիր մը.

«Սա չորս կողմի լեռնաշղթաները բոլոր»

պատկեր մըն է որ մեզի կը ցուցնէ բնութիւնը, համաձայն («չորս կողմի») անձերու հետ, կը հաւաքէ եւ կը պահէ անունները հերոսներու, մօր մը ծոցին նման։ Քերթուածին մէջ կը յայտնուին այսպէս յատուկ անուններ. Ժիրայր, Պետո, Փարեան, Գնունի, Արամեան, Սերոբ, Դեւան։ Պատմութեան պատկանող անձերու մասին է խօսքը հիմա։ Զենք դանուիր սակայն իսկական պատմականացումի մը ներկայութեան։ Այս անունները Սիամանթոյէն գործածուած են իբրեւ ձայնական խորհրդանիշեր, իբրեւ ձայներ՝ որոնց յուզական արժէքը չատ աւելի բարձր է քան անոնց նշանաբանական արժէքը։ Արդարեւ, ընթերցող մը որ չի ճանչնար թէ ո՞վ եղած են տոնք կեանքին մէջ, ասոր համար նուազ պիտի չըմբռնէ քերթուածը։ Պիտի ըմբռնէ՝ ինչ որ Սիամանթօ ուզած է ըսել, այսինքն՝ թէ այն նշաններուն կը համապատասխանեն հերոսներ եւ ուրիշ ոչինչ։ Այնքան որ քերթուածը հաւասարապէս ըմբռնելի պիտի ըլլար, եթէ նոյնիսկ այս անուններուն տեղը դրաւէին ուրիշ անուններ։ Գործողութիւն մը՝ որ ընդհանրակառակ կարելի պիտի չըլլար իսկապէս պատմական քերթուածի մը համար (ինչպէս են օր. Մայակովսկիներները, Ներուտաներները, Հիք-մէթիններները)։

Նուիրագործումի ծէսը

«Ուրեմն փա՜ռք եւ օրհնութի՜ւն ձեզի»

ըսուած է Սիամանթոյէն վերագրումներու ընդարձակ տիպոս-ներով։ Այս հերոսները կուռք են, Սուրբ, Հսկայ, Առաքեալ, Ահաւոր։ Ինչպէս կը տեսնուի՝ կայ յատուկ խառնուրդ մը հեթանոս եւ քրիստոնեայ եզերու. մէկ կողմէն Սուրբ, Առաքեալ, միւս կողմէն Կուռք, Հսկայ. հուսկ, կայ զուտ աշխարհիկ եզր մը, Ահաւոր։ Հոս տեղը չէ ուսումնասիրելու այս խառնուրդի իմաստը. դա պիտի նշանակէր ընդարձակել մեր վերլուծումը, ուսումնասիրելով նոյն տարիներու հայ գրականութեան հակումը դէպի անցեալի հեթանոսութիւնը. հակում որ աւելի ընդարձակ ծիրի մը մէջ կը դտնենք, դանդան առումներով, Պարսամեանէն Վարուժան եւ Տէր Սահակեան, եւ առանց կիւց՝ յատկապէս Սիամանթոն։ Կը բաւականանանք պարզ նշումով մը, այնու որ յաջորդաբար նոյն նիւթը Սիամանթոյի գրիչին տակ պիտի եկնայ, յատկապէս իր վերջին բանաստեղծութիւններուն մէջ[38]։ Կը նշմարենք սակայն թէ ի՛նչպէս այս երգին մէջ նուիրագործումն ու ոտնախմբութիւնը կը կատարուին համաձայն ծիսական որոշ բանաձեւերու. ունինք փառաբանող Երգը, եւ ունինք աղերսանք մը.

«Թոյլ տուէ՞ք որ՝ մեր քերանները ձեր դիւցազնի գանկերուն՝
Ընդունինք ձեր կմախքները մեր ուխտուածի իրանիներուն վրայ»

յոյսով որ պիտի ստանայ այն ինչ որ յատուկ է ամէն նուիրագործումի համար. այսինքն ներհոսումը առաքինութեան։ Այս պարզագոյն մեռած հերոսներու հերոսական առաքինութիւններն են որ կը փոխանցուին ողջերուն.

«Ձեր բազուկները ձեր ընդվզումի զակրներուն բազուկներն են
ու ձեր հաւատքը մոլեգնութիւնն է անոնց»։ [այսուհետեւ,

Ուրեմն հանդիսատեսները եղանք մոգական ծէսի մը, որուն միջոցով իրականացաւ այն ինչ որ առաջին կայանի պաշտօնեաները խոստացած էին. փառաբանական երգին հաստատած հաղորդակցութեան միջոցով՝ ննջեցեալներու առաքինութիւնները փոխանցուած են ողջերու, որոնք այժմ պիտի ձգտին դէպի պատերազմ, որովհետեւ այլեւս այդպէս որոշուած է, առանց մտածելու թէ արդեօք արդիւնքը յաղթանա՞կ պիտի ըլլայ թէ պարտութիւն[39]։

Այս երկրորդ կայանին մէջ, առաջինի դլխաւոր դերակատարը՝ դոր սահմանեցինք իբրեւ «Պատմող Եա», թանձրացեալ կերպով չի յայտնուիր բեմին վրայ։ Ընծայութենէն եւ կլանուած է ամբոխէն,

38. *Օր. համար,* Նաւասարդեան աղօթք առ դիցուհին Անահիտ-ին *մէջ,* «Նաւասարդ» *տարեգիրք,* 1914 (*այժմ՝ ԱԳԲ, էջ* (414–416)։

39. *Ակիա Սիամանթոյի գաղափարախօսութեան յատկանշական անցքերէն մին է, գաղափարախօսութիւն մը տարածուած նոյն ժամանակին, թէ կարեւորը արդիւնքը չէ, այլ ժեսթը կամ ներգործութիւնը։*

ինչպէս կաթիլը ծովուն մէջ։— «Մեղի ըսին», ուրեմն դլխաւոր դերակատարը այլեւս ամէն տեսակէտով նման է խմբակի միւս անդամներուն։ Իր խորքին մէջ «Աստուածացումը» որ կը նուիրագործէ ու փառաբանէ հերոսները, եւ այս ընելով՝ կը փոխանցէ առաքինութիւնները հաւատաւորներուն, անդրադոյն ուրիշ ծէս մըն է ընծայութեան, բայց այս անդամ հաւաբական հանդամանքով։ Այժմ ամբողջ խմբակն է ընծայուած, նուիրագործուած պայքարի։ Այս խմաստով կրնանք ըսել թէ «Յոյսի ճամբան» եւ «Աստուածացումը» միասնաբար կը համապատասխանեն Դիւցազնօրէնի այն մասին՝ զոր Վարուժան սահմանած էր իբրեւ յարաբերական «Նուիրում»ի։ Նկատել կու տանք նաեւ թէ մինչդեռ «առաջին կայանին մէջ», այսինքն հոն ուր կը խօսուի անհատական ընծայութեան մասին, պաշտօնեաները կը բացատրէին ընծայացուին՝ պատճառներն ու փաստերը, «երկրորդ կայանին» մէջ, այսինքն խմբական ընծայութեան մէջ, անոնք ամբոխին կ'ուղղուին լոկ եղբերով պատգամի, յայտարարութիւններու, սկզբունքի մը հաստատութեան։ Այս դիրքը անտարակոյս ազնուապետական-ժողովրդական հանդամանք ունի, որ յատուկ է դաղափարապաշտ խորհրդապաշտութեան՝ ազնուապետական անիշխանութեան։ Անհատին կը բացատրուին պատճառները, ամբոխին կը փոխանցուին յուզական ազդանշաններ։

* * *

Երրորդ Երգը, Արշալոյսները (վերնագիր մը՝ որ մեղի կը յիշեցնէ Վերհարնի «Les Aubes»ը) ծիսականօրէն անրաժան է երկրորդէն։ Հոս նուիրագործումի ծէսը կը շարունակուի։ Մեռածները աստուածացած են եւ հիմա անոնք զգեցած իրենց սրբազան իշխանութեամբ եւ դերով՝ կը պատասխանեն։ Հաղորդութեան հաւաստումի ծէսին մէջն ենք։ Մեռածները խմբովին («ամէնքը մէկ··· երգեցին») կ'ուղղեն իրենց խօսքը ընդվզողներուն. անոնց արձանային անշարժութիւնը իսկապէս թատերական է։ Անոնք կ'ապահովցնեն ողջերը «Ձեզի հետ ենք այս առաւօտ»։ Կը դտնուինք նաեւ տեսակ մը յարութեան դիմաց (14–16 տողեր) եւ յատկապէս 31րդ տողին.

«Ձեր արարչագործ շունչովը մեզի կեանքը տուիք»

կը շեշտուի մեր մէջ այն տպաւորութիւնը՝ թէ հոս իսկապէս կան նը-կատելի արձագանդներ Ալիշանի «Յիշատակ մահու եւ մեռելոց»ի։ Նկատելի է թէ ինչպէս հոս դրութեան ընթացքը կը դառնայ աւելի մարդկային, աւելի պարզ։ Առաջին երկու կայաններու պաշտօնեաներուն այն բարձր ու հանդիսաւոր, ներշնչուած եւ մարդաբէական շեշտը կ'իյնայ. անոնք որ հիմա կը խօսին՝ մարդիկ են ամէն բանէ առաջ, որոնք կը հաստատեն, կը ջանան համոզել թէ իսկապէս կ'ու-

digitised b

դէն հանիլ «նպատակ»ի մը։ Ճիշտ այս կէտին կը միջամտէ «Պատմող Ես»ը, այսինքն «Դերակատարը՝ որ Ես կ'ըսէ»։

«Անսահմանօրէն ոտքի՛, ինչպէս աշտարակ մը կրանիդէ»[40]

եւ կը ներմուծէ բանաստեղծութեան մէջ բացայայտօրէն ենթակայական տարր մը։ Յարդ «Պատմող Ես»ը դէպքեր կը պատմէր անոնց, անջատուած առարկայական (քերականօրէն)։ Այժմ, 38րդ տողին կայ «Տեսայ որ»։ Կրնանք հարց տալ, արդեօք լոկ «Պատմող Ես»ին տեսութի՞ւնն է ասիկա, թէ է նաեւ ամբոխինը, զոր «Պատմող Ես»ը, պահ մը դուրս ելլելով խումբէն, կը պատմէ, առաջին դիծի վրայ դնելով ինքզինքը։

Մեզի այնպէս կը թուի թէ հոս «Պատմող Ես»ը երեք դործողութիւններ կը կատարէ.

1) ան ամբոխին մէկ մասն է, բայց
2) անկէ կ'անջատուի, հսկայացած, եւ կը տեսնէ մայրեր՝ որոնք արեւու ճառագայթներուն կը նուիրեն իրենց մանուկները։
3) հուսկ ինքը առարկայական պատմողն է, որ կ'արձանագրէ խմբերգը մայրերուն։

Եթէ ասիկա ճիշտ է, կրնանք հետեւցնել թէ նաեւ հոս «Պատմող Ես»ը, առժամապէս անջատուելով հանդերձ ամբոխէն, կը մնայ միշտ ձուլուած անոր մէջ, կամ ենթակայ անոր ծառայութեան. իր դործը միջնորդի պաշտօն մըն է եւ ոչ անկախ։

Տեսիլքի մայրերը կը նուիրեն իրենց մանուկները խմբերգի մը միջոցաւ արտայայտուելով։ Եւ ասիկա կարճ երդ մըն է, նուիրագործումի նկարագրով։ Հոս կը վերայայտնուի Սիամանթոյի հիմնական մէկ ձգտումը, այսինքն ժամանակի ամբողջական շրջանէն անցնիլ՝ անցեալ, ներկայ, ապառնի. այսինքն՝ մեռածները, ողջերը եւ ապադայ սերունդները։ Վերջաւորութեան ունինք ուրիշ տեսիլք մը, Երի-

40. Այս պատկերին յաջորդաբար կը հանդիպինք նաեւ Զարենցի մօտ, «Ահա՛ թէ ինչու / Վիթխարահսկայ, որպէս Էյֆելեան / Աշտարակը մեծ / Անցած ու գալիք դարերի շէմին / Հզօր, բարձրաբերձ՝ / կանգնել եմ ամբողջ հասակովս մէկ» (Դէպի ապագան. Եղիշէ Զարենց, Երկերի ժողովածու», հատ. Բ, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատարակչութիւն, Երեւան 1963, էջ 101)։ Անտարակոյս Սիամանթոյի այս ոտանաւորը Զարենցի մէկ ազդեցը եղած է։ Պէտք ենք սակայն ըսել թէ այս դիտանաւորը Զարենցի մէկ ազդեցը եղած էր նոյն եւ յաջորդ տարիներուն։ Օր. ինքնահսկայացումը բաւական տարածուած էր նոյն եւ յաջորդ տարիներուն։ Օր. ինքնահսկայացումը բաւական տարածուած էր նոյն եւ յաջորդ տարիներուն։ Օր. համար, ասիկա պիտի ըլլայ կարեւորագոյն յատկանիշներէն մին, բանաստեղծի համար, ասիկա պիտի ըլլայ կարեւորագոյն յատկանիշներէն մին, բանաստեղծի մը՝ որուն Զարենց չատ լաւ կը ճանչնար, այսինքն Մայակովսքիի (հմմտ. Իա Ի մը՝ որուն Զարենց չատ լաւ կը ճանչնար, այսինքն Մայակովսքիի (հմմտ. Իա Ի Նարսիսէն, «Վեսեննիկ քոնդրակենոթիս Մուզ», 1915. եւ Նէօվիչանոֆ փրիֆ-լիուչենիկ պիվշէ Վլատիմիրամ Մայաֆովսիմ լեթօմ նա տայաչէ. «Լիրքէն», 1921)։

տասարդներու՝ որոնք «Արշալոյսները կ'արօրեն» (հոս ալ «յանկարծ»):

Առաջին երկու կայաններուն համեմատութեամբ՝ ասիկա, ուրեմն, բաւական բարդ կայան մըն է: Ունինք բազմութիւն մը տեսարանային պատկերներու. մեռելները՝ որոնք կ'արթննան, մայրերը՝ որոնք կը նուիրեն մանուկները, երիտասարդներ՝ որոնք կ'արօրեն: Նկատել կու տանք գաղափարի տեսանկիւնէն՝ որ հոս հերոսական առասպելին վրայ կ'աւելնան, զգալի ուժգնութեամբ, բնութեան, սերընդականութեան, հողագործ աշխատանքի առասպելները: Եւ մինչ բնութեան եւ սերնդականութեան պաշտամունքը վախզդեցիկ են, գրեթէ հեթանոսական, օժտուած բնութենապաշտ բուռն բարձրացումով, հողագործ աշխատանքի առասպելը կը կայանայ խորհրդապաշտ նկարագիրով:

Գ.— Գործողութեան կայան

Զորրորդ երգը, Ճակատամարտը, կը բացուի «Պատմող Ես»ի ատենարանութեամբ: Անդրադարձութիւններու շարք մը է, հարցականներու, հաւաստումներու. եւ այս կէտին կը հասկնանք թէ ինչ պէտք է ըլլայ դերը «Պատմող Ես»ին, քերթուածի ենթադրական տեսարանային իրականացումի մը մէջ: Հոս «Պատմող Ես»ը չէ լոկ առարկայական առընչականը հեղինակին, այլ է նաեւ մեկնիչը սրբազան ներկայացումին:

Ատենարանութեան տեսակէտն ալ այս է. ներկայացնել ամբոխէն մէկը, որ նոյն ամբոխէն անջատուած է զայն իր ամրողջ զգացումներով եւ մտքով դիտելու համար: Խօսողը հաւատաւոր մըն է, սակայն խումբէն բաժնուած ըլլալուն համար, նոյնիսկ վայրկեանի մը համար, կը դառնայ ձեւով մը, եթէ ոչ օտար, դէթ հանդիսատես: Իր շեշտը, հետեւաբար, պաշտօնեաներուն (Ռահվիրաները, Ձեւերը) կամ դիցաբանական անձնաւորութիւններու (Մեռելները) յորդորական չէ: Այլ կ'արտայայտէ հիացում եւ զարմանք (1–7 տող). ուրիշ բառերով՝ հոս «Պատմող Ես»ը ինքզինքը կը դնէ հանդիսատես մարդու մը հայեցակէտին մէջ, եւ ամէն բանէ առաջ հարց կը տրուի՝ թէ ուսկէ՞ց առած են ընդվզողները իրենց ոյժը: Եթէ ասիկա ճիշտ է, պէտք ենք սրբագրել ինչ որ նախապէս ըսինք. եւ ենթադրել թէ հոս առաջին դէմքով խօսողը՝ չէ այլեւս նախորդ կայաններու «Պատմող Ես»ը, այլ օտար նոր ձայն մը: Նախորդ կայաններու «Պատմող Ես»ը ներկայ եղած էր ծիսական դանազան պահերուն, որոնք առաջնորդած էին ընդվզողները մեռելներու հետ մոգական հաղորդութիւն մը ունենալու, եւ դիտէ թէ այս հաղորդութենէն է որ անոնք տեսակ մը արիւնափոխութեամբ՝ ոյժ առին: Կրնանք սակայն ուրիշ ենթադրութիւն մըն ալ ընել. կրնայ ըլլալ որ այս առաջին դէմքով կատարուած

հարցականները ըլլան «Պատմող Ես»ինը, սակայն ըլլան անոնք յատուկ «հռետորական հարցումներ», այսինքն հարցումներ՝ որոնց պատասխանը ի յառաջագունէ ծանօթ է եւ որ սովորաբար կը կատարուին յուզում արթնցնելու նպատակով, այսինքն իբր ճարտասանական զօրացուցիչ միջոց մը, աւելի եւս ցայտունութիւն տալու եւ բարձրացնելու վիպումին չեչտը: Կրնայ ըլլալ որ խնդրոյ առարկայ տողերը գործիք մըն են, զոր Սիամանթօ կը գործածէ քերթուածի այս կէտին, մեծագոյն ոյժը տալու համար, նախագծուած դերագոյն կէտին առակաւոր արտայայտութեան: Հարցի լուծումը դիւրին չէ: Կը մնայ եղելութիւնը՝ թէ այս 1–7 տողերը «Պատմող Ես»էն չեն արտասանուած: Խօսքը առաջին դէմքով է. սակայն տեսակ մը անանձնական ձեւով. ձայն մը՝ որ կ'ուղղուի ամէնուն («Ու վերջապէս, ըսէ՛ք») : Կրնայ ըլլալ որ հոս «Պատմող Ես»ը եւ ինքը հեղինակը, Սիամանթօն, կը բարդուին իրարու, հաւասարելու աստիճան: Կըրնանք այս տողերը նկատել իբր ուղղակի ներմուծում մը հեղինակին կողմէն՝ իր բանաստեղծութեան մէջ: Ժամանակակից արուեստը, սկսեալ Բրուստէն մինչեւ Իլիօթ, կը ճանչնայ նման բազմաթիւ օրինակներ՝ այսպիսի տրամասութեան ընդ մէջ հեղինակին եւ դերակատարին:

Վերադառնանք մեր վերլուծումին: Տրդ տողէն ետք կը նկատենք վերադարձ մը դէպի պատմուածքը. կը վերսկսի եղելութիւններու պատումը, կը նկարագրուի ռազմիկներու գալուստը, որոնք կը ներկայացուին իբր բացարձակներ. «Անոնք»: Ասով կը յայտնուի թէ անձնաւորութիւնները որոնց մասին կը խօսուէր 1–7 տողերուն մէջ, չեն ընդվզողները, այլ այս նոր անձնաւորութիւնները, որոնք կ'երեւին միայն 10դ տողին մէջ, եւ նշուած են «Անոնք» անուանակոչումով:

Շատ արտայայտիչ ձեւաբանութեան մը դիմացն ենք. կը խօսուի (1–7 տող) անձերու մասին, որոնք կը նոյնանան, կը սահմանուին, յետ փառաբանուելու: «Անոնք» կը մտնեն տեսարանին մէջ (այսինքն, անուանակոչուած են բանաստեղծութեան մէջ) յետ խօսելու իրենց մասին, առանց որեւէ կերպով զիրենք բնորոշելու: Խօսուած է անոնց մասին (փառաբանուած են) նախ քան իրենց անուանակոչումը, այսինքն նախ քան կարենալ գիտնալը թէ ո՞վ են անոնք: Արտայայտութեան այս ձեւը բաւական անսովոր է: Ասոր ինչ ինչ հետքերը ունինք Թասսոյի, եւ ժամանակով Սիամանթոյի աւելի մօտ՝ Վերլէնի քով[41]:

Պէտք է հետեւարար հարց դնել՝ թէ ո՞վ են «Անոնք»: Ընդվզող-

41. *Հմմտ.* FREDI CHIAPPELLI, **Studi sul linguaggio del Tarso epico,** Le Monnier, Firenze, 1957, էջ 7 եւ ուրիշ տեղ: Նոյնին հանդիպեցանք Վերլէնի մօտ **Chanson d'Automne**-ի մէջ:

ները չեն եւ ոչ իսկ մաս կը կազմեն անոնց։ Անոնք ռազմիկներ են, որոնց կը միանան ընդվզողները («իրենց խառնուեցանք»)։ Մինչ Սիամանթոյի յատուկ անորոշութեան կլիմային մէջ կը գտնուինք. եւ վարկածներէ աւելի ոչինչ կրնանք ըսել «Անոնք»ի նկարագրին եւ ընութեան մասին։ Առ այժմ կը հրաժարինք այդ փորձէն։ Նկատել կու տանք սակայն՝ որ մզիչ հանգամանք մը կը ներկայացնեն, առաջապահի պաշտօն։ Հուսկ հոս ունինք յայտնութիւն մը։ Գիշեր է. լուսին կայ, եւ «յանկարծ», հորիզոնին վրայ կը յայտնուի «Ուրուական մը», որ կ'ուղղուի դէպի ներկաները։ Հոս յատկանշական է «թերեւս արքայ մը» բացատրութիւնը։ Անձնաւորութեան ո՞վ ըլլալը ծածուկ կը մնայ անորոշութեան մէջ։ Պէտք է պատմական անձնաւորութիւն մը ըլլայ. սակայն անոր պատմականութիւնը խկոյն եւ ամբողջովին դիցաբանական կը դառնայ, այսինքն ոչ–պատմական։ Նկատել կու տանք փակագիծի մէջ, թէ անորոշութեան այս ձեւը «թերեւս», յաջորդաբար ժամանակակից դրականութեան մէջ չատ կը տարածուի (արդարեւ «Nouveau roman»ի յատուկ «peut-être»ին կը համապատասխանէ), յետ յատուկ ըլլալու Մալլարմէի։

Խօսքը՝ զոր ուրուականը կ'ուղղէ ամբոխին (22–37 տող) յորդորմն է դէպի կռիւ։ Նախապէս ունեցած էինք մեռած հերոսներու յորդորականը, եւ խնդիրը կը դառնար շուրջ մերձաւորը անցեալի պատկանող անձնաւորութիւններու։ Մինչդեռ հոս խօսող ննջեցեալը՝ պատմական հին անցեալի մը խորհրդանիշն է (դուցէ թագաւոր մը, ուրեմն միապետական շրջանի մը պատկանող. խօսքը Հայոց պատմութեան մասին ըլլալով՝ բաւական դարեր ետ կ'երթանք)։ Այս մեռածը «զգացած է» իրականութիւնը ներկայ ջարդերուն (ուրեմն Սիամանթոյի համաձայն մեռածները առարկայապէս կենդանի են, կապուած ներկայի ապրողներուն. աւելորդ է կանգ առնել հոս այս տեսակէտի միսթիք–ծածկապաշտ ընդդրկումներու շուրջ)։ Անիկա կը յայտարարէ վերջնական հաւաքական նուիրագործումը, դրօշակայանձնումի ծէսով մը

... «առագաստեցէք

Սա՛ դրօշը՝ որ Դրօշը եղաւ մեր հայրերու Ցաղթանակին»։

եւ յառաջ նետուելու յորդորով մը, ապահովցնելով թէ յաղթութենէ ետք, պիտի ծաղի պայծառ խաղաղութիւնը։ Հոս բանաստեղծական բառերով, գեղեցիկ պատկերներով ամբոխային հաղորդակցութեան յատուկ օրինակ մը ունինք։ Տեսիլքը («Անցեալին տեսիլքը») կ'անյայտանայ «Հորիզոնին մէջէն», մինչ սկիզբ կ'առնէ գուսպարը. կը հնչեն «գերագոյն խռովքին փողերը»։

Նկատել տուինք թէ իրաւ եւ իսկական պատերազմը քիչ տեղ կը գրաւէ. համառօտ տողեր, որոնք սկիզբ կ'առնեն ութը առեալս կէ–

տերով. նուազախումբի մը սկզբնաւորութիւնը կանխող երաժշտական հանդիսան է արդեօք, թէ հեղինակէն ընջուած կտոր մը: Հարց մը որ վերլուծումի կարօտ է: Բախումը տեղի կ'ունենայ երկու խորհրդապաշտ պատկերացումներու միջև. «Վրէժ»ի եւ «Եղեռն»ի: Նկատել տուինք թէ Դիւցազնօրէնի մէջ թշնամին երբեք չի յայտնուիր. լոկ «Եղեռն»ը եւ այսչափ միայն, բացարձակօրէն՝ այսինքն Զարը:

Պատերազմը ոչ միայն քիչ տեղ կը գրաւէ քերթուածին մէջ, այլ կրնանք աւելցնել թէ իրաւ եւ իսկական պատերազմի նկարագրութիւնը ամփոփուած է երեք տողերու մէջ (44–46), այնու որ 47–49 տողերը մեղի կ'ընծայեն ազդաւներու երեկոյեան տեսարանը, որոնք կը յօշոտեն պատերազմի դաշտը, ի ցոյց՝ թէ բախումը տեղի ունեցած է:

Դիւցազնօրէնի այս մասին մէջ Սիմանթօ կը կատարէ համադրութեան սրամիտ մէկ գործածութիւնը: Արդէն իսկ նկատել տուինք՝ թէ ինչպէս «դրական ժամանակի» («ալ օրերով») այս պարզ գործածութիւնը, թոյլ կու տայ իրեն հաղորդելու մեղի երկար պատերազմի մը տպաւորութիւնը, զոր ինքը իրականին մէջ չի նկարագրեր: Նման ուրիշ ազդեցութիւն մը կը կատարէ «Ու գիշեր մը» արտայայտութիւնը (սկիզբ 50րդ տողի): Բաւական է «ու» պարզ շաղկապ մը՝ տալու համար մեղի անցնող ժամանակի զգացողութիւնը, որ կը դանուի ժամանակի երկու էջերուն միջև: 50–59 միջոցին՝ որ կը դանուի ժամանակի երկու էջերուն միջև: 50–59 տողերը, գեղեցիկ նկարագրութիւն մը վիրաւորներուն, որոնք «իրենց պողպատէ սուրերը ակռաներուն տակ փշրելով փայլակներու նման լափեցին», կը կապուին առաջին երգի սկզբնաւորութեան առաջարկուած բնարանին, ուր ունէինք «իրենց փշրող ակռաներուն տակ հրաշէկ դանակներ տրորելէն»: Զէնքի պատկերը շատ նշանակալից է, յատկապէս հոգեվերլուծական տեսանկիւնէն դիտուած: Եւ աննպատակ կերպով չէ որ այնքան սէջ Սիմանթոյի գրիչին տակ կ'ելնայ այդ պատկերը: Մեծապէս համադրական է նաեւ թշնամիին պարտութիւնը՝ որ կը գրաւէ 60–66 տողերը: Կը պատահի որ հուսկ «օր մը» ընդվզողներու խուժանը

«Պղինձէ ու կապարէ անոնուանելի դուռներն եղան»

եւ թէ «Եղեռն»ը կը բախի դէմը անոնց, եւ կը փշրէ ոսկորները ու կ'այրէ: Այդ ձեւով «Եղեռն»ը ի վերջոյ կ'առնէ դիցաբանական վիճակի մը կերպարանքը, Զարին խորհրդական դերագոյն անձնաւորումը: Քանի որ «Վրէժ»ը կը յաղթանակէ «Եղեռն»ին, դառնալով Սպղինձէ եւ կապարէ արդելք մը, ենթադրել կու տայ մեղի թէ Սիմանթոյի համար յաղթանակի դաղափարը կ'արտայայտուի իրրեւ դիմադրութեան դաղափար մը. արդելք մը՝ որուն դէմ թշնամին կը

զարնուի, բախում կ'ունենայ եւ կը փշրուի։ «Պաշտպանողական» այս մանրամասնութիւնն ալ մտածել կու տայ մեզի՝ թէ կայ հեռաւոր կապակցութիւն մը Դիւցազնօրէնի եւ Եղիշէի միջեւ։

«Գործողութեան կայանի» վերջաւորութիւնը ցոյց կու տայ մեզի տեսանելիօրէն (այսինքն թատերականօրէն) յաղթանակի զոհունակութիւնը։ Ցաղթականները կարմիր քղամիթներով, ձիու վրայ, «բոլորը մէկ» կը բարձրանան բլուր մը.

«Ալ վերջապէս Եղեռնին ծովատարած տաք արիւնը հոտոտելու»։

Հոս մեր ուշադրութիւնը կը գրաւէ «քղամիթ» եզրը։ Եւ եթէ չենք սխալիր Դիւցազնօրէնի մէջ միակ տեղն է, ուր տարազի մասին կ'կնարկուի։ Կը փոխադրուինք խսկոյն խորհրդապաշտ թատրոնի տեսարանային կլիմային մէջ, որուն մասին նախապէս խօսեցանք, ինչպէս նաեւ նոյն ժամանակներու «art nouveau»ի (Հոտլէրի, Թօրոսի, Շվապէի Պըրն–Ճոնսի, Քարիէրի, Փիւվի տը Շաւանի, Քլիմթի պաստառներու անձնաւորութիւնները զգեստաւորուած են քղամիթով եւ թիկնոցներով)։

Հուսկ ըսենք, թէ տեսարանային կերպով այս կայանին մէջ ունինք՝ վեց տարբեր տեսարանային պատկերներ, կամ իրարու յաջորդող անկատ գործողութիւններ. «Անոնք» որ կը հանին, «Ուրուականի» տեսիլքը, բախումը, վիրաւորներու տեսարանը, պարտուածներու խարոյկը, յաղթականները բլուրին վրայ։

դ.– Ցաղթական խաղաղութեան կայան

Հինգերորդ երգը, «Ցաղթանակէն յետոյ», բաժնուած է երեք մասերու Ե, Զ եւ Է. տեսնենք իւրաքանչիւրը առանձին առանձին.

1.- Ե.րդ մասը կը ներկայանայ այլեւս մեզի ծանօթ գնացքով. Միջավայրի եւ վիճակի նկարագրութիւնը, ապա ճառը. վայրը «Դարաւանդին վրայ» է. ճառախօսը «մէկը». գործողութիւնը անմիջապէս կը յաջորդէ նախորդ կայանի գործողութեան. ինչ որ ցոյց կու տայ թէ յաղթանակէն ետք գործունէութիւնը կը շարունակուի։ Սատայ թէ յաղթանակէն ետք գործունէութիւնը կը շարունակուի։ Սակայն Սիամանթօ պատմուածքին մէջ կը ներմուծէ հեռաքրքրական դարձուածք մը. «Բայց մէկը»։ Ասոր յայտնութիւնը տեղի կ'ունենայ թատերական–նկարչական թեքնիքով մը, որ այլեւս մեզի ծանօթ է. անձը կը բաժնուի ամբոխէն, տեսարանային կերպով ասիկա ի յայտ կը բերուի լոյսի մը միջոցով (ջահ), որ կանգուն կը մնայ դիւրերն արշալոյս անցնող ժամանակին մէջ։ Հեռաքրքրական է նկատել՝ թէ հոս մեզի խօսողը այլեւս «բարձր անձնաւորութիւն» մը չէ, պաշտօնեայ մը, կամ մեռած հերոս մը եւ կամ ոգին վեհապետի մը, այլ՝ մէկը ամբոխէն։ Ուրիշ բառերով Սիամանթոյի համաձայն պատերազմը

մի յաղթութեան շնորհիւ է որ մարդը, ուելիցէ «մէկը», կը հասնի անձնաւորութեան արժանաւորութեան, եւ կ'ունենայ հեղինակութիւն խօսելու։ Ունի նոյնիսկ, երբեւ խօսնակը դերակատար ամբոխին, առանձնաշնորհութիւնը արտասանելու գործողութեան եզրափակիչ խօսքեր։ Այս բոլորը կը հաստատեն այն՝ ինչ որ մինչեւ հիմա դիտէինք Սիամանթոյի գաղափարախօսութեան մասին։

Ինքզրոյ առարկայ անձնաւորութեան արտասանած ճառը, խաղաղարար նաւ *մըն է, հասած «հանդրուան»ը «փառերու փառին գագաթը», ան «տիրաբար» կը հրամայէ որ ծածկեն մեռելները եւ թաղեն զանոնք.*

«Թաղեցէք զանոնք անոր մէջ ուրկէ մեզի մեր յաղթանակը բերին...»

«անոր մէջ», *այսինքն հողին մէջ. եւ հոս ասոր դիցաբանական յատկանիշն ալ յստակուած է։ Հոս խօսքը՝ չէ այնքան նախահոմերական չրջանի Միջերկրական դիցապաշտութեան մէջ յայտնուած «Մայր-հող»ին մասին, որքան արդի հերոսական դիցապաշտութեան, հողին մասին՝ իբր ծնիչ հերոսներու եւ հսկաներու (յաղթութեան)։ Հրաւէրը զուտ կախարդիչ ծիսական նկարագիր մը ունի.*

ա) *նախ փոսերու պեղումը սուրերով,*

բ) *ապա արիւնոտած ձեռքերու լուացումը.*

Եկէք ձեր արիւնոտ դաստակներն հուժկու
Իմ արիւնոտ դաստակներուս հետ,
Անոր սրբագործող ալիքներուն մէջ մաքրելու

Այս ձեւով հարցը կը փակուի. ձեռնարկը իրականացած է եւ գաղափարականը

«Այլեւս ո՛չ յաղթանակներու ազատաբեր սուրերուն
Ու ո՛չ ալ արիւնին ահագնութեանը պէտք ունի»։

2.- *Զ. մասին մէջ կ'իրագործուի տեսարանային պատկեր մը, որ արդէն իսկ նախապէս Ե.ին մէջ յայտարարուած էր, հոն ուր ըսուած էր «մեր մայրերուն գիրկը ժամանելէ առաջ»։ Ձիշտ հոս տեղի կ'ունենայ հանդիպումը մայրերու հետ, կամ լաւ եւս, տեղի կ'ունենայ տեսիլքը մայրերուն.*

«Ցանկարծ՝ լայն ու արգաւանդ առաւօտի մը նման՝ մեր մայրերուն
ծագումը յայտնուեցաւ»։

Գործողութեան վայրը բաց տեղ մըն է, «բացաստան», *եւ ամբոխը կ'անցնի մէջէն. հոս ունինք կրկին*

ա) *խմբական շարժում մը, քալուածքի, տեղափոխութեան.*

ARAR@

բ) անմիջական յայտնութիւն մը.

գ) մայրերու տեսիլքը.

դ) խմբերգը մայրերուն:

Նկատել կու տանք թէ հոս առաջին տողերը վերատառութեան մը սովորական նկարագիրը չունին, ինչպէս էին օրինակի համար նախորդ երգերը սկզբնաւորող տողերը: Արդարեւ հոս առաջին տողին մէջ, կը կարդանք.

«Բացատատանիներուն ընդմէջէն՝ երբ ամբոխը դէպի հանգրուանը կ'ընթանար»

եւ կանգ կ'առնենք «երբ»ի վրայ՝ որ ժամանակական մակբայ մըն է: Տողը առնրկայական եւ անանձնական չէ, այլ բսուած է «Պատմող ես»էն: Դիւցազներգակ քերթուածի մը յատուկ ձեւի մը դիմաց կը զտնուինք. պատմական տուեալ մը: Սակայն խսկոյն կը վերայայտնուի թատերական ձեւը եւ կը դառնայ դերակշիռ: Մայրերու խմբերգը, մխիթարական երգ մըն է: Մայրերը ընծայաբերութեան ծէսի մը խօսքերը կ'արտաբերեն, կը ձօնեն խաղաղարար հանգիստը «մեր մայրական լուսեղէն ծոցերուն», ապա «շուշաններ», ապա «արծաթեայ խնկամանները սրբազան», ապա «աստուածային ու անապակ գինին» եւ արիւնը յուլերուն, եւ «ոսկիէ որաւերը աւետարանական ցորեանին»:

Յայտնի է թէ հոս գերազանցօրէն հեթանոս ծէսի մը ներկայութեան կը գտնուինք, խարսխուած՝ զոհաւործական ընծաներու վրայ: Սիմանթօ տեսականօրէն գիտակից է ասոր, քանի որ կ'ըսէ «ինչպէս վանդիչական ու մաբրակրօն բրմուհիներ»:

Մայրերու խմբակը ապա կ'ընդարձակուի բնութենապաշտ տեսութեամբ («Դաշտերուն տարածումը»). եւ այսպէս կը հասնինք լիութեան գաղափնակէտին, այսինքն, մայրական գրկընդխառնումի գերագոյն ծէսին. «Մեր մայրական բազուկներու», «խօլ գլուխներ հերարձակ», «մեր շրթունքները հրակէզ» նուիրումին: Ինչպէս կը տեսնուի, Սիմանթոյի մօտ, մօր պաշտամունքը խսկոյն եւ շատ ուժեղ կերպով կը ներկայանայ: Ասիկա կրնայ դէթ մասամբ բացատրել՝ թէ ինչո՞ւ Սիմանթոյի յաջորդ գործերուն մէջ բացակայ է (լոկ՝ մէկ ժամանակ բացառութեամբ մը) կնոջ դերը եւ ընդհանուր կերպով, չկայ ուեւիցէ սիրոյ արտայայտութիւն հանդէպ միւս սեռին:

Մայրերու հետ հաղորդակցութիւն ունենալէ ետք՝ տրամաբանական է որ պատմուածքը վերատառայ իր անանձնական ձեւը (որ կրնայ ըլլալ կամ դիւցազներգակ–պատմական, եւ կամ թատերական): Զ.ի վերջաբանը ծիսական համադրութիւն մըն է, «անչարժ պատկեր»

մը, շնորհակալութեան։ Բոլոր անձնաւորութիւնները, մայրեր եւ զաւակներ, ծնրադիր, տարածուած բազուկներով

«իրենց պաշտամունքը մատուցին»։

3.- Է. մասը վերջակսում մըն է քարոզածքի։ Այս մասը դաղափարային տեսակէտով շատ հետաքրքրական է. կը նշանակէ թէ Սիամանթոյի յոյցքին մէջ եւ ոչ իսկ յաղթութիւնը՝ ժամանումի կէտ մը կը կազմէ (նմանապէս ալ ակնարկ մը ունեցանք այս մասին, հինգերորդ երգի սկզբնաւորութեան)։

«Առաւօտ մը նորէն» ամէնքը («քոլորս մէկ») ճամբայ կ'ելլէն։ Նկատել կու տանք արտայայտութեան ճշգրիտ ընտրութիւնը. «քոլորս մէկ» անտարակոյս կ'ուզէ ըսել ամէնքը, բայց կը ձուլէ երեք տարբեր տարրեր. «քոլոր», որ կը նշանակէ թուական հաւաքականութիւնը. «քոլորս»ի վերջին «ս»ն կ'ուզէ նշանակել «Պատմող Ես»ին եւ միւսներու միջեւ եղող խոր կապը. եւ հուսկ «մէկ», մեղի կ'ընձեռէ խմբական նկարագիրը ձուլուած բազմութեան, յաղթական ամբոխի մը։

Սիամանթոյի մէջ կեանքի յոյցքը ճշգրիտ է. այսինքն ամբողջապէս համաձայն պատմութեան հանդէպ ունեցած իր դաղափարախօսութեան, եւ շարժումի իր դաղափարաբանութեան հիման վրայ՝ ամբոխը այժմ կը շարժի ուրիշ ձեռնարկ մը կատարելու, երթալու եւ բերելու քարերը ապագայի հիմնարկութեան.

«Արդարութեան, եղբայրութեան եւ լոյսի
Կռանիդէ անվկանդ ու յաւիտենական Ոստաններուն
Հիմնաքարերը անընկճելիօրէն կարենալ կրելու համար»։

«ԴԻՒՑԱԶՆՕՐԷՆ»Ի ՓՈՓՈԽԱԿՆԵՐԸ

Սիամանթոյի Դիւցազնօրէնը առաջին անգամ հրատարակուած է Փարիզ 1902ին։ Յաջորդաբար ներմուծուած է իր «ամբողջական դորձը» խորագիր կրող հատորին մէջ[42]։ «Ցուսաբեր»ի[43] տպագրութիւնը կ'արտատպէ առաջին հրատարակութիւնը, իսկ «Հայպետհրատ»ինը[44]՝ երկրորդը։

Գահիրէի տպագրութեան[45] յաւելուածին մէջ նշուած է առաջին հրատարակութեան (Փարիզ) եւ երկրորդ հրատարակութեան (Պոս-

42. ԱՏՈՄ ԵԱՐՃԱՆԵԱՆ – ՍԻԱՄԱՆԹՕ, Ամբողջական գործը, հատոր առաջին, տպ. «Հայրենիք», Պոսթոն, 1910։
43. Ա. Գ. Ց.։
44. ՍԻԱՄԱՆԹՕ, Ընտիր երկեր, խմբ. Ս. Սարգիսեան, Հայպետհրատ, Երեւան, 1957։
45. Ա. Գ. Ց., էջ 437։

թոն) միջեւ եղած փոփոխակներու հարցը։ Հոս պիտի ջանանք այս հարցին նկատմամբ տալ համառօտ, ոչ ամբողջական ներկայացում մը, հաւաքելով փոփոխակները զանազան խումբերու տակ, համաձայն իրենց տիրական յատկանիշներուն եւ քննելով զանոնք համաձայն իրենց ոճին եւ յօրինուածքի տարողութիւններու։ Այս մեր առաջարկածը կարելի մեթոտներէն մին է միայն. ուրիշ մեթոտ մըն ալ կայ, գուցէ աւելի օրինաւոր, այսինքն հետեւիլ փոփոխակներուն կամաց կամաց այնպէս ինչպէս կը յայտնուին բնագրի ընթացքին (ժամանակագրական մեթոտ)։ Մեր ընտրած եւ առաջարկած մեթոտով կ'ընթանանք հոս, որովհետեւ մեզ գլխաւորաբար կը հետաքրքրէ այս փոփոխակներու ոչ թէ յայտնուիլը, այլ ընդհանուր նկարագիրը։ Բան մը՝ որ շատ դիւրաւ ձեռք կը ձգուի խմբելով զանոնք.

Ա. կը կոչենք Գահիրէի տպագրութիւնը որ կը վերարտադրէ փարիզեան տպագրութիւնը, եւ Բ. Պոսթոնինը կամ վերջնականը։

Ա.) ԼԵԶՈՒԱԿԱՆ ՆԿԱՐԱԳԻՐ ՈՒՆԵՑՈՂ ՓՈՓՈԽԱԿՆԵՐ

Փոփոխակներու առաջին խումբ մը ունինք, որուն էական նկարագիրը կը կայանայ լեզուական տարբերն մէջ։ Այսպէս առաջին երգին մէջ Սիմանթօ

«Մէկէն ի մէկ»ը (Ա., տող 51) կը սրբագրէ «Մէկէնիմէկ» (Բ)
«Մէկ մէկու» (Ա., տող 64) կը սրբագրէ «Մէկմէկու» (Բ)
«Մեր պաշտամունքը» (Ա., տող 68) կը սրբագրէ «Մեր պաշտամունքն» (Բ)

Երրորդ երգին

«Մահը» (Ա., տող 8) կ'ըլլայ «Մահն» (Բ)
«Մէջը» (Ա., տող 49) կ'ըլլայ «Մէջն» (Բ)

Նման փոփոխակներ ունինք չորրորդ երգին մէջ՝ ուր

«Դրօշը» (Ա., տող 32) կ'ըլլայ «Դրօշն» (Բ)
«Պատանիը» (Ա., տող 38) կ'ըլլայ «Պատանին» (Բ)

փոփոխակներ են ասոնք որ առաջին ակնարկով աննշան կը կարծուին։ Մինչդեռ այս փոփոխակները կ'ուզեն որոշ մէկ ձգտում մը նշանակել. այսինքն անցք մը լեզուական պարզ, խօսուած լեզուի աւելի մօտ ձեւերէն՝ դէպի գրալիօրէն գրական նկարագիր ունեցող լեզուական ձեւերու։ Այս տեսակի ուրիշ սրբագրութիւններ, որոնք կրնանք այլեւս սահմանել իրրեւ անցքը «ստորին» ձեւէ մը դէպի «բարձր» ձեւ մը, հետեւեալներն են.

Առաջին երգին մէջ՝

«Անգամ մը՝ ալ» (*Ա*, *տող* 50) *կ'ըլլայ* «Անգամ մը եւս (*Բ*)

Երրորդ երգին մէջ՝

Սրունքներնուս երկայնքն ի վար (*Ա*, *տող* 12) *կ'ըլլայ* «մեր սրունքներուն» (*Բ*)

«Յուսահատութիւնով լեփլեցուն» (*Ա*, *տող* 18) *կ'ըլլայ* «Յուսահատութիւնով լեցուն» (*Բ*)

«Կոպերնուս տակը» (*Ա*, *տող* 19) *կ'ըլլայ* «մեր կոպերուն տակ» (*Բ*)

Չորրորդ երգին՝

«ալ օրերով» (*Ա*, *տող* 44) *կ'ըլլայ* «օրեր ի բուն» (*Բ*)

լեզուական մէկ ձեւէն դէպի միւսը կատարուած այս անցքը, կ'ուզէ անտարակոյս նշանակել անցք մը՝ ոճային մակարդակէ մը դէպի ուրիշ մը. այսինքն «խօսուած» ոճային մակարդակէ մը կ'անցնինք, ոճային «գրական» մակարդակի։

Կրնանք ենթադրել թէ ձեւի եւ ոճի այս «ազնուացումը» իր արմատները ունենայ, ոչ միայն գրականութեան հանդէպ ունեցած Սիամանթոյի զգաստարներու յեղաշրջումին մէջ, այլ նաեւ յեղաշրջում մը զգաստարարանութեան մէջ, այսինքն իրականութեան հետ ունեցած իր յարաբերութեան մէջ։ Արդարեւ լեզուաբանութենէն գիտենք թէ մարդն է այնպէս՝ ինչպէս կը խօսի (բարբառի եւ մտածութեան նոյնութեան հետեւանքով)։ Այս ազնուացումի հաւաստիքը կը գտնենք այն փոփոխութիւններուն մէջ՝ որ կ'իրականանան հոմանիշներու տեղափոխութեամբ.

Առաջին երգին մէջ՝

«Դանակներ» (*Ա*, *տող* 4) *կ'ըլլայ* «Դաշոյններ» (*Բ*)

«Ձիերը» (*Ա*, *տող* 44) *կ'ըլլայ* «Երիվարներ» (*Բ*)

«Ցաւիտենականութեան» (*Ա*, *տող* 84) *կ'ըլլայ* «յաւերժութեան» (*Բ*)

Չորրորդ երգին՝

«Դիմացը» (*Ա*, *տող* 20) *կ'ըլլայ* «Դէմը»

«Ճարճատումը» (*Ա*, *տող* 46) *կ'ըլլայ* «Ճարճատիւնը»

Բ) ՈՃԱՑԻՆ ՆԿԱՐԱԳԻՐ ՈՒՆԵՑՈՂ ՓՈՓՈԽԱԿՆԵՐ

Բնականաբար չկայ որոշ սահման մը ոճի եւ լեզուի փոփոխակներու միջեւ, քանի որ լեզուական ամէն փոփոխակ (քերականական, համաձայնական, բառագիտական) է նաեւ ոճի փոփոխութիւն մը.

նոյնքան ալ ճշմարիտ է հակառակը, այսինքն ոճի ամէն կարգի փոփոխակ կ'իրագործուի լեզուական հիմերու վրայ։ Երկու տեսակներու միջև եղած զանազանութիւնը զուտ գործնական նպատակ ունի։ Ուժգնութեան տարբերութիւն մըն է լոկ։ Կան լեզուական փոփոխակներ՝ որ ոճային մակարդակի փոքր փոփոխութիւններ կը նշանակեն եւ զանոնք պարզապէս լեզուական կը կոչենք։ Այն պարագային՝ որ լեզուական փոփոխակները ոճային կարգի կարեւոր փոփոխակներ կ'առաջարկեն, կը նախընտրենք զանոնք կոչել ոճային փոփոխակներ, քանի որ լեզուական եւ ոճային ձեւերու անխուսափելի տարամասութեան պարագային չեշտը առաւելապէս կ'ինայ ոճին վրայ։

Այս տեսակէտով ունենք շարք մը փոփոխակներ՝ որոնք շատ լաւ կերպով իրարմէ կը զանազանուին։

ա) Փոփոխակներ՝ որոնք թանձրացեալը կը փոխանակեն վերացականով

Օր. համար առաջին երդին մէջ, «Ձեռուրներուդ հանգչեցնող շարժումները տարածելու» (Ա., տող 22) կ'ըլլայ «Ձեռուրներուդ հանգչեցնող անդորրութիւնը տարածելու» (Բ)։ «Շարժում» կը նշանակէ ֆիզիքական գործունէութիւն մը. գործողութիւն մը՝ որուն նկարագիրը արդէն բնորոշուած է Ա.-ին մէջ «հանգչեցող» մասնականացուցիչով։ Շարժումը սրբագրելով «Անդորրութիւն» բառով՝ Սիմանթօ աւելի եւս կը զօրացնէ պատկերին իմաստը, զայն կ'որոշէ ամբողջական կերպով։ Այլեւս ոչ լոկ գործողութիւնը, այլ եւ իմաստը գործողութեան։ Ոչ թէ գործողութիւնը՝ որ կ'արտայայտէ դադարումը, այլ նոյնինքն դադարումը։ Նկատել կու տանք թէ պատկերին այս ամբողջական բնորոշումը, ստացուած է կրկնութեան յառաջացումով մը՝ որ դրեթէ նոյնարանութեան կը մօտենայ. արդարեւ «անդորրութիւն» դրեթէ հոմանիշ է «հանգիստի», (որ արմատն է «հանգչեցող»)։

Նոյն ձեւի փոփոխակի մը կը հանդիպինք երրորդ երդին մէջ, ուր «Խմեցէ՛ք նախ այդ արիւնէն որ արիւնն է ձեր փառաւոր հայրերուն» (Ա., տող 46) կ'ըլլայ «Խմեցէ՛ք նախ այդ շողերէն որ արիւնն է ձեր փառաւոր հայրերուն»։ Կարելի է անշուշտ ենթադրել որ այդ փոփոխակը արդիւնք ըլլայ «ճաշակի», այսինքն փափաք մը խուսափելու «արիւնէն – արիւն» կրկնութենէն. սակայն ասիկա մեզի ոչ այնքան հաւանական կը թուի. որովհետեւ, հակառակէն, ոճային որոշ մէկ ձեւի մը պայմաններու մէջ, կրկնութիւնը կ'արտադրէ պնդումի ուժեղ արդիւնք մը։ Ա.-ի պարագային կրկնութիւնը կը յաջողի, շատ շատ, չեշտել երկրաւորութիւնը, պատկերին ֆիզիքականութիւնը, այսինքն անոր թանձրացեալ նկարագիրը։ Արդ, «շողն» ալ թանձրացեալ տըւեալ մըն է. երեւութական եւ ոչ իսկապէս վերացական։ Հոս, սակայն, տողին ամբողջականութեան մէջ կը ստանայ զուտ վերացական նկարագիր մը. աւելի ճշգրիտ՝ խորհրդանշական։ Շողը կ'ընդգրկէ, եր-

կինքին կապուած գաղափարներու, զգացողութիւններու ամբողջութիւն մը (գերակայ վայր մը, հետեւաբար «գաղափարային»), ճառագայթումին (մեզի համար լուսաւորութեան աղբիւրը արիւն է, «ծնող կեանքի»), թեթեւութեան եւ գեղեցկութեան։ Արդ, գիտենք թէ արիւնը կրնայ նկատուիլ իբրեւ խորհրդական արժէք մը (եւ նոյնիսկ միսթիքական), յատկապէս խորհրդապաշտ մշակոյթի ծիրին մէջ։ Սակայն մեզի այնպէս կը թուի՝ որ հոս Սիամանթօ փոխանակելով «արիւնէն»ը «շողերէն»ի, խորհրդանիշի յատակում մը կը կատարէ։ Ոչ թէ այլեւս իրը՝ որ կը խորհրդանշէ՝ այլ ուղղակի եւ ինքնին խորհրդանիշը։ Ոչ արիւնը իրը նշան՝ որ գաղափար մը կը ներկայացնէ, այլ ճառագայթը իրբեւ համազօր արիւնին, այսինքն նոյն գաղափարին աւելի վերացական խորհրդանիշ մը։

Այս տեսակի երրորդ փոփոխակ մը կարելի է նկատել չորրորդ երգին մէջ, «բոլորովին յամրաքար ու կապարագոյն» (Ա) բանաձեւէն (Ա, տող 69) անցքը «յամրաքար ու յաղթական» (Բ)։ Հոս ալ թանձրացեալ «կապարագոյնը» փոխանակուած է «յաղթական» վերացականով։ Սակայն նշել կու տանք հետաքրքրական երեւոյթ մը. մինչդեռ նախկին երկու օրինակներուն մէջ ունէինք շարժում մը որ թանձրացեալէն դէպի վերացական կ'երթար խորհրդանիշի մը ուղղութեամբ («անդորրութիւն» փոխան «շարժումի», «շող» փոխան «արիւնի»), հոս կարծէք ընթացքը հակառակն է. այսինքն սրբագրութիւնը կ'անցնի խորհրդանիշէն դէպի գործողութիւնը, մինչդեռ առաջին պարագային (շարժում → անդորրութեան) կ'անցնէինք գործողութենէն դէպի խորհրդանիշը։ Իսկապէս «կապարագոյն» բառը իր գունագեղ նոթագրումով ունի մութ ոյժի մը նկարագիրը. «յամրաքար ու կապարագոյն» կ'արտայայտէ անկասելի ոյժի մը վիճակը, յամառ ու անլուծանելի. «կապարագոյն»ը անթափանց է, թանձր, գոց ինքն իր մէջ։ Խորհրդապաշտ արտայայտութիւն մըն է (գունաւոր կերպով արտայայտուած) զօրութիւն յայտնող վիճակի մը։ Մինչդեռ «յաղթական»ը արդիւնք է ոյժի մը։ Ժամանուած հանգրուան մըն է։ Եղրափակուած վիճակ մըն է, յաղթանակուած կարգ մը։ Հետեւաբար, հոս, թանձրացեալէն դէպի վերացական անցքը, վերը նըշանակուած երկու պարագաներէն տարբեր է։ Ասկէ կարեւոր եղրակացութիւն մը կրնանք հանել, այսինքն թէ ոճական յառաջացումով մը կրնայ ծառայել ոչ միայն տարբեր, այլ մինչեւ իսկ հակառակ արտայայտչական նպատակներու։

բ) Փոփոխակներ որ կը փոխանակեն վերացականը թանձրացեալի հետ.

Նախկին պարբերութեան մէջ ներկայացուած օրինակներէն, ուր թանձրացեալը վերացականով կը տեղափոխուէր, կարելի է հետեւցնել թէ հրատարակութենէ հրատարակութիւն, Սիամանթոյի կա-

տարած սրբագրութիւնները, կ'ուղղուին դէպի ամբողջական եւ խիստ խորհրդապաշտ յօրինուածքի մը։ Բայց ընդհակառակն բերուած օրինակներէն վերջինը, մեզ բոլորովին տարբեր կարելիութիւն մը կ'ընծայէ. այսինքն թէ՛ փոփոխակներու ուղղութիւնը ճիշտ հակառակը ըլլայ, թէ՛, ուրիշ բառերով, Սիմանթիոն իր սրբագրական աշխատանքին մէջ կը ձգտի ազատուիլ կամ դէթ հեռանալ զուտ խորհրդապաշտ յօրինուածքէն։ Այս ենթադրութեան հաւաստումը կը գտնենք այն փոփոխակներու դոյութեան մէջ, որ նախկինին բոլորովին հակառակ չարժումով, կը տեղափոխէ վերացականը թանձրացեալով։ Աւելի ճիշդ՝ խորհրդանիշէն կ'անցնի դէպի եղելութիւնը, կամ խորհրդանիշէն դէպի առարկան։

Արդարեւ առաջին երգին մէջ ունինք հետեւեալը.

«Մեր Կամբիսն ձեռուրնեբէն դիւցազնաբար վարուելէն» (Ա).

Բ–ին մէջ «Կամքը» կ'ըլլայ «կամք». գլխագրերի անկումով կ'իմնայ նաեւ խորհրդանիշը եւ անոր տեղ մուտք կը գործէ հոգեբանական իրականութիւնը, ուզելու ներգործութիւնը (դիտումնաւոր կամ իրականացած)։ Նոյն տեսակի է նաեւ փոփոխակը չորրորդ երգի 40րդ տողին. «Մինչդեռ զերազոյն խոռվիսն փոդերը հնչեցին» (Ա), որ Բ–ի մէջ կ'անցնինք «փոդերը ռազմին համար հնչեցին» ձեւին։ Անցքը «խոռվիէն» դէպի «ռազմ», կ'իրականացնէ խորհրդանիշէն դէպի եղելութիւն անցքը։ Ոչ միայն. այլ նաեւ խռովայոյզ եւ անզանազանելի դէպքի մը խորհրդանիշէն կ'անցնինք բոլորովին պարզ եւ ճշդիւտ եղբի մը. «ռազմ» զինուորական առում ունի, որ կրնար նաեւ «խոռվի»ով գոյութիւն ունենալ, բայց ուրիշ իմաստներու կողքին (ընկերային, կիրքի եւն.)։ Հոս նախադասութեան կազմը ինքնին Ա–էն Բ. անցնելով՝ արմատապէս կը փոխուի։ Ա–ին մէջ ունինք խորհրդանիշը, որ գոյութիւն ունի ինքնաբաւ, բացարձակ տիեզերքի մը մէջ. կը հնչեն փոդերը «խոռվի»ին, Բ–ին մէջ փոդերը կը հնչեն պատերազմի համար (այսինքն թանձրացեալ տիեզերքի մը մէջ, գործնական նպատակի մը համար)։

Նոյն երգի 61րդ տողէն «Պղինձէ ու կապարէ անմուռնելի դուռները եղան (Ա), կ'անցնինք «Պատնէշներն եղան» (Բ)։ Այսինքն խորհրդապաշտ բազմիմաստ (եւ միսթիք) «Դուռ»էն կ'անցնինք մէկիմաստ (յեղափոխական) «Պատնէշ»ին։ Կարծէք Սիմանթիոի սրբագրութիւնը, հոս, կ'առնէ պատմականութեան մը ուղղութիւնը։ Եւ այս ուղղութեան կը հանդիպինք ուրիշ փոփոխակներու մէջ. օր. համար, երրորդ երգի 38րդ տող «Ծննդարեր մայրերը սեւահեր» (Ա) կ'ըլլայ «Ծննդարեր հայ մայրերը սեւահեր» (Բ). աւելորդ է ընդգծել թէ լոկ «սեւահեր» որքան ընդհանուր է հանդէպ «հայ»ին։ Զորրորդ երգի 62րդ տող «որոնց դիմաց եղեռնը իր մարմինը բաղխելէն պար-

տասած (Ա.), կ'անցնինք «որոնց դիմաց ոնիրն իր մարմինը...». բացայայտ է թէ Սիամանթօ «եղեռն»էն «ոնիր» անցնելով, եթէ նոյնիսկ պատմական դրդռղութիւն մը չի կատարեր եւ նոյնիսկ եթէ կը մնայ խորհրդանիշի ասպարէզին մէջ, դէթ կը միջամտէ բարոյախօսական դատաստանով մը, կամ դէթ կը կատարէ բարոյական յստակացում մը. «ոնիր» կ'ընդդրկէ «ոնրագործ» մը, մինչդեռ «եղեռնը» անհրաժեշտօրէն չ'ենթադրեր պատասխանատուութեան նշանակում մը, մանաւանդ թէ, եղը մըն է որ ճակատագրական հանգամանք մը կրնայ ունենալ: Շատ պարզ է որ վերացական եղրի մը դրդռծութենէն անցնելով թանձրացեալ եղրի դրդռծութեան, տեղի կ'ունենայ տեղափոխութիւն մը դէպի առարկայականութիւն եւ պատմականութիւն, այսինքն, Սիամանթոյի պարագային, անցքը խորհրդապաշտ գրական ծիրէն՝ դէպի իրապաշտ գրականութեան մը ծիրը:

Ջանանք սակայն աւելի եւս վերլուծել այս տեղափոխութեան իրական պարունակութիւնը: Շատ իմաստալից է այս տեսակէտով խոռվf → ռազմ փոփոխակը, ոչ միայն որովհետեւ փոփոխութեան ընթացքին կ'իյնայ խորհրդանիշը, այլ որովհետեւ միաժամանակ կը պարունակէ գաղափարային փոփոխութեան մը նշումը: «Խոռվf» անիշխանական պարունակութեամբ եղր մըն է, չիոթ, բնաղդային, կըրքոտ. մինչդեռ «ռազմ» առաւելապէս զինուորական եղր մը, կ'ընդդրկէ կարգաւորական պարունակութիւն մը: Փոփոխակը, ուրեմն, կը նշանակէ Սիամանթոյի անջատումի մէկ շարժումը նախկին անիշխանական ընդվզումի դիրքէն: Սիամանթոյի այս յեղաշրջումին ուրիշ օրինակներ ունինք: Զորրորդ երգին մէջ, 20 տող՝ «Ու իր վահանը ամբոխին դիմացը բռնելէն» (Ա.) կ'անցնինք «Ու իր վահանը ըմբոստներուն դէմը բռնելէն (Բ): Չիոթ եւ անղանաղան «ամբոխ» բառին տեղ՝ եղր մը բոլորովին անիշխանական, ունինք ճշդրիտ, գիտակից «ըմբոստ» բառը, որ իրապէս յեղափոխական եղր մըն է: Ուրիշ երկու կէտերու մէջ Սիամանթօ կը սրբէ «ամբոխ» բառը, տեղը դնելով զանազան նշաններ. չորրորդ երգի 60դ տողին «Մեր արհաւիրքի ամբոխները» (Ա.), կ'ըլլայ «մեր արհաւիրքի կարաւանները»: Պարզ է թէ փոփոխակը նախկինին նման չէ. «ըմբոստ»ը «ամբոխին» տեղ կ'ընդդրկէր, իր գաղափարին մէջ, ինքնագիտակցութիւն ունենալ մը: «Կարաւան» «ամբոխ»ին տեղ ամէն բանէ առաջ խմբակցութեան եւ ուղղութեան ճշգրտում մըն է. կարաւան մը աւելի կարգաւոր է քան ամբոխը. բացի սակայն՝ ուղղութեան մը գաղափարը կը պարունակէ, որովհետեւ կարաւանով ճամբորդելը փոխադրութեան ձեւ մըն է, որ կը մեկնի կէտէ մը եւ կ'ուղղուի դէպի ուրիշ կէտ մը: Սակայն (եւ հոս է տարբերութիւնը նախկին փոփոխակէն) կ'ընդդրկէ նաեւ, եթէ ոչ գլխաւորաբար, տարբերութեան եւ յոռետեսութեան արտայայտութիւն մը: Կարաւանի կազմաւորումը, առաւելաբար արաբական–արեւելեան, սո-

վորաբար կը շարժի թշնամի բնութեան մը մէջ, անապատներու կամ այնպիսի մութ վայրերու մէջ, դժուար ամանակով մը՝ որ շատ դիւրաւ կրնայ խորհրդանիշի վերածուիլ եւ յոռետես մտածումի (ինչպէս ըրած է Իսահակեան իր «Արուալա–Մահարի»ն)։ Ասով հանդերձ՝ կարաւանը իր շատ մը խմասաներու մէջ ունի նաեւ հասարակական տեսակէտը, կազմակերպութեան դաղափարը։ Այս փոփոխակն ալ, ուրեմն, եթէ ոչ այնքան բացայայտ, որքան որ էր նախկինը, ցոյց կու տայ Սիմանթոյի անցքը կամ լաւ եւս ձգտումը անցնելու անիշխանական–ժողովրդապաշտ յղացքէն՝ դէպի կազմակերպուած–յեղափոխական յղացքը։ Սիմանթոյի յօրինուածային աշխարհին մէջ, ասիկա անցք մըն է կամ ձգտում մը անցքի՝ բնազդէն կամ կիրքէն դէպի գիտակցութիւնը։ Արդարեւ ամբոխը իրրեւ ամբոխ, կրնայ ընդվզիլ կուրօրէն եւ չփոթ կերպով. մինչդեռ ըմբոստը կը պայքարի վճիռով մը եւ որոշողութեամբ։ Ամբոխը կրնայ շարժիլ առանց որոշ նպատակի մը, կամ առանց յստակ տեսութեան. կարաւանը կ՚ուղղուի միշտ դէպի ժամանումի կէտ մը։ Այս գիտակից ձգտումը յայտնի է նաեւ հինգերորդ երգի փոփոխակներէն մէկուն մէջ. երրորդ տողին մէջ ունինք «իր կերպարանքը դէպի ամբոխը՝ տիրաբար ըսաւ» (Ա.), մինչդեռ Բ–ին մէջ դարձած «իր կերպարանքը դէպի մեզ՝ քաղցրաբար ըսաւ»։ «Քաղցրաբար»ը «տիրաբար»ի տեղ, պարզ է թէ աւելի համեմաշխ է ընդհանուր շեշտին հետ, խաղաղարար եւ փառաւոր՝ հինգերորդ երգին, որ, ինչպէս դիտենք, «Յաղթանակէն յետոյ» պահը կը ներկայացնէ։ Ասիկա, ուրեմն, պիտի ըլլայ ճշտումի յատկանշական փոփոխակ մը։ Աւելի հետաքրքրական է փոփոխակը որ «դէպի ամբոխը» բացատրութեան տեղ՝ ունի «դէպի մեզ»։ Գործող անձը այլեւս չ՚ուղղեր իր խօսքը անորոշ ամբոխին, այլ «մեզ»ի, այսինքն զանազան անձերու («մեզ», այսինքն մեզմէ «լուրաքանչիւրին»)։ Այս փոփոխակով երկու եզրակացութիւններ կ՚ունենանք. մէկ կողմէն ունինք «Պատմող ես»ի աւելի մեծ մասնակցութիւն մը խմբական շարժումին, եւ միւս կողմէն՝ ինքնագիտակցութիւն մը։ Հաւաքական անձնաւորութիւնը այլեւս անկերպարան եւ անզանազանելի «ամբոխ»ը չէ, այլ որոշ բան մը՝ «մեզ»։ Ամբոխը դարձած է խմբակ մը, անհատներէ ձեւացած։

Գ) ՓՈՓՈԽԱԿՆԵՐ ԽՈՐՀՐԴԱՊԱՇՏ ԾԻՐԻՆ ՄԷՋ ԵՒ ԽՈՐՀՐԴԱՊԱՇՏ ԾԻՐԷՆ ԴՈՒՐՍ

Աւելի ունեցանք նկատելու թէ ինչպէս «Դիւցազնօրէն»ի մէջ Սիմանթօ իր բանաստեղծութիւնը կառուցած է խորհրդապաշտ գլխաւոր հիմնական սկզբունքներու յօրինուածքին համաձայն, գործա-

ծելով մեծ քանակութեամբ խորհրդապաշտ դպրոցի յատուկ՝ լեզուական եւ ոճական առաղձները։ Տեսանք նաեւ թէ ի՛նչպէս փոփոխակներու վերլուծումէն, 1902–1910 տպագրութիւններու մէջ, Սիմանթօ կատարած է սրբագրութիւններ, որոնք ցոյց կու տան խորհրդապաշտ դպրոցէն անջատումի շարժում մը։ Բացի ասկից, նշած էինք թէ ինչպէս, արդէն սկիզբէն Սիմանթօ հեռացած է զուտ խորհրդապաշտ դիրքերէն։ Զանանք հաւաքել ուրիշ նիւթեր, աւելի եւս յստակելու համար այս հարցը։

Դիտենք թէ խորհրդապաշտ դպրոցի յատկանիշներէն մին է «–օրէն» ձեւը։ «Դիւցազնօրէն»ի Բ. տպագրութեան մէջ կը հանդիպինք հետաքրքրական փոփոխակներու, ճիշտ այս ձեւին նկատմամբ։ Երբեմն եզրը ամբողջապէս կ'ոչնչանայ. օրինակի համար Երկրորդ Երգի 20րդ տողին մէջ «Ձեր աստուածացումը օրհներգելով փոքրկոտորէն պիտի երիվարեն» (Ա.) կ'անցնինք «Ձեր աստուածացումը օրհներգելով պիտի երիվարեն» (Բ)։ Երրորդ Երգի 5րդ տողին մէջ «Ամէնքը մէկ, անշարժ ու երկիւղած ու գիշերախառնօրէն մղձաւանջային» (Ա.), կ'անցնինք «Ամէնքը մէկ անշարժ ու երկիւղած ու մղձաւանջային» (Բ)։

Ուրիշ պարագաներուն՝ եզրը կը փոխանակուի քերականական համազօր ուրիշ եզրով մը։ Այսպէս չորրորդ Երգի 55րդ տողին մէջ «Նորէն դիւցազնօրէն մեռնելու համար» (Ա.), կ'անցնինք «Նորէն ապարդիւնօրէն չի մեռնելու համար» (Բ), այս ուղղակի ձեւէն դէպի անուղղակի ձեւը անցնելու փոփոխը կը նշանակէ ներքնոծական ձեւ մը դէպի կրաւորական ձեւի անցք մը։ Սիմանթօ սրբագրելով կը պահէ մակբայական ձեւը. սակայն հիմնականօրէն կը փոփոխէ արտայայտութեան նշանակութիւնը, ընտրելով Բ-ի պարագային զուտ յոռետես ձեւ մը։ Նոյնը կը պատահի Երկրորդ Երգի 15րդ տողին, ուր «Այնչափ դիւցազնօրէն արիւնելու շտապեցիք» (Ա.) կ'ըլլայ «Այնչափ այլասիրօրէն արիւնելով անմահացաք»։ Հոս եւս ունինք խոր փոփոխութիւն մը, այնու որ «դիւցազնօրէն»էն կ'անցնինք «այլասիրօրէն»ի եւ թէ արտայայտչական ուժեղ շարժումէն «արիւնելու շտապեցիք» բացատրութենէն կ'անցնինք դադարի վիճակին «արիւնելով անմահացաք»։

Այս փոփոխակը ձեւով մը կը համապատասխանէ, նախապէս ուսումնասիրուածներուն, ուր Սիմանթոյի սրբագրութիւնը թանձրացեալէն կ'անցնէր դէպի վերացականը. հոս Փիզիքական շարժումէն, «շտապել»էն, կ'անցնինք աննիւթ անշարժութեան վիճակի մը «անմահանալ»։ Այս կարգի ուրիշ փոփոխակ մը, որ տեսակէտի փոփոխութիւն առաջ կը բերէ, կը դտնենք Երրորդ Երգի 22րդ տողին մէջ, ուր «Օ՜, գթացէք, մայրականօրէն, ձեր հրավառ ճակատներուն պէտք ունին»ը (Ա.) կ'ըլլայ «Օ՜, գթացէ՛ք, ձեր հրավառ ճակատներուն եղ-

բայրուքեանը պէտք ունին (Բ)։ «Եղբայրութիւն»ը «մայրականօրէն»ի տեղ ցոյց կու տայ տեղափոխութիւն մը, հոդեբանական բոլորովին տարբեր միջավայրի մը մէջ։ Եղբայրութիւն ընդհանրական եզր մըն է, մինչ մայրականօրէն աւելի ուղղակի եւ անձնական նկարագիր մը ունի։

Մինչ Երրորդ երգին 42րդ տողին մէջ կայ հետաքրքրական ուրիշ փոփոխակ մը. «Յաւիտենականօրէն մկրտելու համար» (Ա) կ'անցնինք «Աստուածածին լոյսերուն մէջ մկրտելու համար (Բ)։ Հոս ժամանակական վիճակէ մը («յաւիտենականօրէն») կ'անցնինք միջոցային վիճակի մը («լոյսերուն մէջ»), այսինքն շարժումէն դէպի դադար, այնու որ «յաւիտենականօրէն» կը պարունակէ շարժում մը, որ կ'երկարի անորոշ ժամանակի մէջ. մինչդեռ «լոյսերուն մէջ» կը շրջադծէ միջոց մը, ուր գործողութիւնը (մկրտել) ենթադրաբար մէկ անգամ տեղի կ'ունենայ։ Նման փոփոխակ մըն էր նաեւ շտապեցիք–էն անմահացաք անցքը։ Շարժումէն դէպի դադար այս անցքով Սիմանթօ կը ձգտի դիտելու իրերը ոչ այլեւս շարժումի մէջ, այլ անշարժութեան վիճակի մէջ։ Արդ դիտենք թէ «շարժումի դադարախօսութիւնը» յատուկ է խորհրդապաշտ գրագրոցին։

Նկատեցինք նաեւ թէ կ'նշէս խորհրդապաշտ բանաստեղծութեան յատուկ է կարելիութիւնը ունենալու ներքին շարժումներ։ Բընկարկուած այս պարագային մէջ, շարժումը վիճակէ մը դէպի ուրիշ վիճակ մը, ստացուած է փոփոխակներու միջոցով։ Եղրակացութիւնը այն է թէ երկրորդ մշակումին մէջ Սիմանթօ կը ձգտի դատաստան մը արտաբերելու։

Ուրիշ փոփոխակ մը, որուն մէջ կը պարունակուի «–օրէն» ձեւի տարբերակ մը, Զորրորդ երգի հինգերորդ տողին մէջ կը դտնուի. «Իրենց սա՛ կայծակէ սուրերը կրցան այսչափ տիրականօրէն դարբնելու» (Ա), մինչդեռ Բ-ի մէջ «Իրենց սա՛ կայծակներու հանգոյն սուրերը կարողացան դարբնելու»։ Հոս կ'իմանայ «տիրականօրէն» եզրը, ներգործական ազդեցութեան յայտնի նուազումով մը, մինչդեռ «կայծակէ սուրեր»ով խորհրդապաշտ ձեւէն կ'անցնի նոր–դասական ձեւին «կայծակներու հանգոյն»։ Խորհրդապաշտ ձեւէն հեռացումի ուրիշ օրինակ մը ունինք, միշտ Զորրորդ երգի 39րդ տողին վրայ, ուր «Հորիզոնին մէջէն հանդարտօրէն անյայտացաւ»ը (Ա) կ'ըլլայ «Հորիզոնին մէջէն հանդարտութեամբ անյայտացաւ» (Բ)։ Նման նը–կարագիր մը ունի Նոյն Զորրորդ երգի 71րդ տողի փոփոխակը, ուր «փոթորկոտօրէն ու քառարշաւ բոլորը մէկ արձակելէ յետոյ»ն (Ա) դարձած է «Փոթորկին պէս ու քառարշաւ արձակելէ յետոյ»։ Պահ մը կանգ առնենք այս փոփոխակին վրայ։ «Փոթորկոտօրէն»ը կ'ըլլայ «փոթորկին պէս»։ Այսինքն խորհրդապաշտ ձեւէն կ'անցնինք նմանութեան («պէս») նոր–դասական ձեւին։ Կ'իմանայ «բոլորը մէկ»ը, որ

հաւաքականութիւն եւ հասարակութիւն նշող եզր մըն էր։ Այս փոփոխակը ցոյց կու տայ թէ Սիմանթոյի սրբագրութիւնները մէկ ուղղութեամբ չեն եղած, այլ կրնան նաեւ ըլլալ երբեմն իրարու հակառակ. օր. համար՝ երբեմն զօրացնելով հասարակութեան դաղափարը, երբեմն ալ նուազեցնով նոյնը։ Ցայտնի է թէ այս տեսակէտը կը պահանջէ անդրադարձ քննարկումներ։ Բայց ասկից, հոս ունինք բաւական օգտակար նշում մը։ Սիմանթօ իր սրբագրութիւններուն ընթացքին մերթ խորհրդապաշտ ծիրին մէջ կը շարժի, եւ մերթ ալ կը ջանայ դուրս ելլել անկից, մինչեւ իսկ ընտրելով նոր-դասականութեան յատուկ ոճի ձեւերը։ Եւ հուսկ կը միտի մեղմացնելու, թեթեւցնելու իր արտայայտչական ձեւերու բուռն եղանակը։ Առիթը ունեցանք նկատելու, թէ ի՛նչպէս նոյն ընթացքը կը դտնենք Վերհարնի մօտ, առաջին գործերու սրբագրութիւններու մէջ[46]։

Մեղմացուցիչ փոփոխակի մը տիպար օրինակն է Զորրորդ երգի 18րդ տողը «Հողէն յառնած ըլլալու տարօրինակ երեւոյթն ունէր» (Ա.), որ Բ-ի մէջ կ'ըլլայ «Ու հողէն յառնած ըլլալու եղերական երեւոյթն ունէր»։ Անտարակոյս, «Տարօրինակ» եղը մըն է, որ կապուած է «յուսալքումի բանաստեղծութեան» անսովոր տեսութեան մը, այլափոխուած «liberty» ուղղութեամբ, մինչդեռ «եղերական» աւելի տրամաթիք եւ հանդիսաւոր է, բնական հնչականութեամբ եւ նշանագիտականօրէն հիմնարկուած եղր մըն է, դասական իմաստով։

Հասանք այժմ անոր՝ որ մեզի կը թուի բոլոր շարքին ամենակարեւոր փոփոխակը, այսինքն Առաջին երգի 30րդ տողին. «Ինու ձեւերուդ խենթութեանը համեմատ» (Ա.), որ Բ-ին մէջ կ'ըլլայ «Ինու ձեւերուդ իմաստութեանը համեմատ»։ Արդէն իսկ վերլուծեցինք առաջին մշակումը (Ա-ը), նշելով թէ ի՛նչպէս հոն ամփոփուած է բանաստեղծական յայտարարութիւն մը, զոդուած արուեստի մէջ յայտնուած նոպայականութեան, որ է քերթողական նոպայականութեան (այսինքն Սիմանթոյի այն շարժումին՝ որ մեզ ստիպեց անուանելու զինքը «նախա-արտայայտապաշտ» եզրով)։ Երկրորդ մշակումով, կարծէք Սիմանթօ անմիջապէս եւ արմատապէս կը յեղաշրջէ իր սկզբնական դիրքը։ Խորհրդապաշտական «Ձեւերուդ»էն կ'անցնի պարզ ձեւին՝ «ձեւերուդ»։ Ցատկապէս կը փոխէ տողին էական եղրը «խենթութիւն»ը դարձնելով «իմաստութիւն»ի։ Պատշաճ է որ աւելի եւս փորձենք խորանալ հարցին մէջ։

46. HUBERTA FRETS, **L'élément germanique dans l'œuvre d'Emile Verhaeren,** Champion, Paris, 1935, pag. 194 եւ հետեւեալները. («cependant Verhaeren a évolué sa langue – conséquence logique de son apaisement intérieur – est devenue insensiblement plus simple et plus disciplinée», եւայլն)։

Արդէն իսկ նկատեցինք թէ ի՛նչպէս առաջին Սիամանթոյի մէջ արտայայտութիւնը երկարժէք է, այսինքն միաժամանակ բանական է եւ յուզական։ Այս կէտին կրնանք հաստատել՝ թէ տարիներու ընթացքին Սիամանթօ կը յեղաշրջուի դէպի բանական տարրի շեշտաւորումը։ Քիչ առաջ արդէն իսկ տեսանք քանի մը օրինակներ. հիմա սակայն հարցը դերազանցօրէն յստակուած է Առաջին երգի 30րդ տողի փոփոխակով։ Նկատել կու տանք թէ «խենթութիւն» եզրը, եթէ զուտ յուզական մարդին մէջ է, չենք կրնար ենթադրել թէ «իմաստութիւն» եզրը ճիշտ եւ բացարձակ կերպով բանականին մէջ ըլլայ։ Հոս հարցը զուտ բանականութեան մասին չէ, վերացական մտածութեան եւ բանականութեան։ «Իմաստութիւն» չի նշանակեր լոկ «քանականութիւն», այլ կը պարունակէ նաեւ բանականութիւնը. սակայն մեծ մասով ձեւացած է զգացական եւ յուզական տարրերէ։ Արդարեւ կարելի է «իմաստուն» ըլլալ նկարագիրով, խառնուածքով, քաղաքականութեամբ, այսինքն յուզականութեան հետ կապուած տարրերով։ Սակայն այլեւս զսպուած, հակակշռուած յուզականութեան մը մասին է խօսքը, եւ ոչ շլացուցիչ եւ նոսպայական ոյժի, այլ աւելի հանդարտած, խաղաղ անդրադարձութեան մը։ Այս կէտին կը բացուին Սիամանթոյի մէջ մտածողական այն ձեւերը, որ պիտի յատկանշեն իր յաջորդ արտադրութիւնը։ Ահա թէ ինչո՛ւ որոշ զուգակշիռ մը կը գտնենք ոչ միայն իր եւ Վերհարնի ընթացքին միջեւ, այլ նաեւ իր գործին (եւ հիմա կրնանք ըսել՝ յեղաշրջումի գործին) եւ Քլոտէլի կամ Փէկիի մը միջեւ։ Խորհրդապաշտ տագնապէն Սիամանթօ դուրս կ'ելլէ ճիշտ այս ուղղութեամբ։ Սակայն խորհրդապաշտ տագնապէն դուրս ելլել չի նշանակեր ամբողջապէս դուրս ելլել խորհրդապաշտութենէն, այլ կը նշանակէ ջանալ լուծել ինչ ինչ հարցեր գաղափարախօսական եւ գրական թեքնիքի պատկանող, որ խորհրդապաշտութիւնը առաջարկած էր, բայց չէր լուծած։ Կը նշանակէ ջանալ կատարելագործուիլ, առանց մերժելու դրութիւնը, այլ մնալով դրութեան մթնոլորտին մէջ եւ ջանալով դուրս ելլել անկից։ Այսպէս ունինք հաւաստում մը, բանաստեղծ Սիամանթոյի յօրինուածային հիմնական միաձեւութեան (ըլլայ դէպի խորհրդապաշտ միտումով՝ ըլլայ դէպի իրապաշտ ձեւերու դպցող Սիամանթոյին մի-ջեւ)։ Ցայտնի է թէ հոս, իրապաշտ եւ խորհրդապաշտ եզրերը չենք գործածեր իրենց ռամիկ առումով, այլ ցոյց տալ կ'ուզենք բառային ընտրանքի որոշ աստիճան մը եւ ոճի գործածութեան որոշ ընտրանք մը (առաւելաբար վերացական կամ առաւելաբար թանձրացեալ)։ Արդարեւ կը ճանչնանք բանաստեղծներ, որոնք կը մշակեն խորհրդապաշտ նիւթեր եւ իրենք իրապաշտ են։ Ինչպէս, հակառակէն, կը ճանչնանք բանաստեղծներ՝ որոնք կը մշակեն իրապաշտ նիւթեր եւ իրենք խորհրդապաշտ են, մխիթիք կամ վերացական։

Կանգ առնենք պահ մը եւս «Դիւցազնօրէն»ի փոփոխակներու վերայ, որ կապուած են իսկական խորհրդապաշտ ծիրէն բաժանումի ձգտումին։ Ունինք փոփոխակներու ամբողջական խմբակ մը, որոնք նպատակ ունին օրինաւորել խորհրդապաշտ փորձառութեան ծայրայեղ ինչ ինչ տեսակէտներ, լեզուական ինչ ինչ զանցառութիւններ ի նպաստ աւելի «սովորական» արտայայտութեան մը։ Տեսանք առաջին պարբերութեան մէջ (առաւելաբար լեզուական փոփոխակներու մասին խօսած առենին) թէ Սիմանթոյի շատ մը սրբագրութիւնները, «խօսուածքի» ձեւերէ կ'անցնէին դէպի «գրական» ձեւերը։ Այժմ կը նշմարենք փոփոխակներու խումբ մը, որոնք հակառակ ուղղութեամբ կ'ընթանան, այսինքն խորհրդապաշտ ձեւերէն (հետեւաբար «գրական») դէպի ընթացիկ արտայայտչական ձեւերը։ Առաջին պարբերութեան մէջ չնկատեցինք զանոնք, որովհետեւ զուտ լեզուական չեն, այլ ոճի փոփոխակներ են եւ մաս կը կազմեն այն հարցին, որ կ'ուզէ ցոյց տալ Սիմանթոյի դիրքը հանդէպ խորհրդապաշտ ծիրի յատուկ յօրինուածքներուն. օր. համար՝ Առաջին երգին 45–46 տողին մէջ «Ցաղրանակին կատարները արձանանան» (Ա), Բ-ի մէջ կ'ըլլայ «Ցաղրանակին կատարներու վրայ արձանանան». սրբագրութիւնը զուտ քերականական չէ, յատկապէս արտայայտչական է. խորհրդապաշտ, համադրական եւ վերացական ձեւերէն կ'անցնինք վերլուծական եւ թանձրացեալ ձեւի մը։ «Կատարներուն վրայ», կը վերանորոգէ, դէթ առարկայական միջոցի մը դաղափարը։ Նոյն հանգամանքը ունի նաեւ Զորրորդ երգի մէկ փոփոխակը, 59րդ տող. «Իրենց պողպատէ սուրերը ակռաներուն տակ փշրելով փայլակներու նման լափեցին» (Ա), Բ-ի մէջ կ'ըլլայ, «Իրենց պողպատէ սուրերը ակռաներուն տակ փշրելով՝ կեանքէն յուսալից՝ մահացան»։ Հոս, պարզումի ընթացքը լոկ քերականական-համաձայնական եղելութիւն մը չէ եւ ոչ իսկ պարզ «գրական ճաշակի» մը հարցը, այլ գլխաւորաբար իմացական դիրքի մը տուեալն է։ Դիւնիական խռովայոյզ գինովութենէն («լափեցին») կ'անցնինք հանդարտութեան դիրքի մը («յուսալից»)։ Սիմանթօ կը պարզէ իր արտայայտութիւնը, կը նուազեցնէ անոր բռնութիւնը, ցոյց տալու համար (մեր կարծիքով), ոչ միայն գրական ըմբռնումներու փոփոխութիւնը, այլ նաեւ եւ գլխաւորաբար աշխարհի հանդէպ ունեցած իր ըմբռնումը։ Կարծես թէ հոս սերմ մը, յոռետեսութեան չեչտ մը մուտք կը գործէ Սիմանթոյի բանաստեղծութեան մէջ։ Նմանապէս, յոռետեսութեան նրբերանգ մը կարծէք կու գայ Զորրորդ երգի 50րդ տողի փոփոխակէն. «Ու գիշեր մը, առիւնրռուշտ կատաղանմի ու մոլուցքի գիշեր» (Ա), որ Բ-ի մէջ կ'ըլլայ «Ու գիշեր մը առիւնրռուշտ կատաղանմի ու կոդուստի գիշեր»։ Նման հակում մը կը նշմարենք նաեւ Երրորդ երգի 43րդ տողի փոփոխակին մէջ. «Ու բոլորը մէկ իրենց ջինջ ու ծանր ու լուսաւոր

ձայնովը երգեցին» (Ա.), Բ-ին մէջ՝ «Ու բոլորը մէկ իրենց ջինջ ու ծանր ձայնովը այսպէս երգեցին (Բ)։ Գործողութիւնը կը ճշտուի («այսպէս»), բայց կ'իմնայ «լուսաւոր», այսինքն եղբ մը որ դատաստան մը կը պարունակէր (լոյսը, լուսաւորը, սովորաբար նկատուած են իբրեւ դրականին արտայայտութիւնները)։ Անտարակոյս «լուսաւոր»ը կրնար նկատուիլ իբրեւ «ջինջ»ի մէկ կրկնութիւնը։ Նկատելուինք սակայն թէ ի՛նչպէս կրկնութեան մեծժումը նշանակէր կամ կրնար նշանակել, մեղմացումը արտայայտուած դաղափարին։ Նման «մեղմացուցիչ փոփոխակի» մը կը հանդիպինք, Երրորդ երգի 47րդ տողին մէջ, ուր կը կարդանք. «Ու յեռոյ ամէն օր մեր առոյգ ստինքներուն կաթը աստուածային» (Ա.), եւ Բ-ին մէջ «Ու յեռոյ ամէն օր մեր առոյգ ստինքներուն կաթը կենդանարար»։ Սրբազրութեան իմաստը հոս շատ յստակ է «բարձրէն», հանդիսաւոր «աստուածային»էն, կ'անցնինք «ցած»ին, երկրաւոր «կենդանարար»ին։ Պարզումը կ'երթայ վերմէն դէպի բնականը, ձեւով մը՝ վերացականէն դէպի թանձրացեալը։ Ուղղութիւն մը, որ կը յայտնուի նաեւ «թեթեւացումի փոփոխակներու» մէջ. միշտ Երրորդ երգի 56րդ տողին մէջ «Ադամանդէ ու յակինթէ արգասաւոր Արշալոյսները կ'արօրեն» (Ա.). Բ-ին մէջ «Ադամանդեայ արգասաւոր Արշալոյսները կ'արօրեն». հոս կ'իմնայ «յակինթէ»ն եւ դիտենք թէ ի՞նչ է կարեւորութիւնը խորհրդապաշտ բանաստեղծութեան մէջ յակինթներու դիցարանութեան. բաւ է մտածել Կիւսթաւ Մորոյի (Gustave Moreau) պատառներու, կամ Հոյսմանսի (Huysmans) «A rebours»ին, կամ Մեծարենցի «Կիրակմուտք»ին (տող 12) ի՛նչ ի՛նչ էջերուն։

Թեթեւացումի ուրիշ յատկանշական փոփոխակ մըն է անտարակոյս, Զորրորդ երգի 67րդ տողը «Ու շառագոյն առաւօտի մը ընդմէջէն». դունաւորումի այս փոփոխութիւնը «արծաթեայ» փոխանակ «շառագոյնի», թեթեւացումի արդիւնքը կու տայ։ Արտայայտութիւնը կը փոխէ իր իմաստը, հրայրքի վիճակէ մը կ'անցնի դէպի հանդարտութիւնը, կենդանի վիճակէն դէպի մահ։

Դ) ՃՇԳՐՏՈՂ ՓՈՓՈԽԱԿՆԵՐ

Եթէ ցարդ կատարած մեր անդրադարձութիւնները ճշդրիտ են, այսինքն եթէ իսկապէս սրբագրութիւնները ցոյց կու տան՝ թէ Սիամանթօ կը ձգտէր պարզումի, փոփոխելու բանաստեղծութեան արտայայտչական հիմնական գիծերը, դրծածելով թեթեւացումի եւ տկարացումի միջոցները, կատարելով հպումներ, որոնք կը տեղափոխէին արտայայտութեան շեշտը դէպի մտածողական ձեւ մը։ Եթէ այս բոլորը իրաւ է, ըմբռնելի կը մնան, աւելի ընդարձակ տեսութեան մը մէջ, «ճշդրտող» կամ «ամբողջացուցիչ» փոփոխակներ։ Երկրորդ եր-

զին 16րդ տողին մէջ ունինք «Ու անցաք իտալիոն գագաթներէն» (*Ա.*), *Բ-ին մէջ՝* «Ու անցաք իտալիոն ոսկի գագաթներէն». *ճշգրտումը հոս պաղպտարային է, դաղափարականը կ'որակուի ոսկիի պատկերով, որ մեռաղներու մէջ գերազանցօրէն աղուսագոյնը նկատուած է։ Նման փոփոխակի մը կը հանդիպինք Զորրորդ երգի 34րդ տողին վրայ։* «Պայծառափառիս ունկնդրեցէք» (*Ա.*), *Բ-ի մէջ* «Ոսկեշեփորիս ունկնդրեցէք». «պայծառափառ» *վերացական որակաւորում մըն է (պայծառ) գործիքին (փող). մինչդեռ* «ոսկեշեփոր» *թանձրացեալ որակաւորում մըն է (ոսկի) նոյն գործիքին (շեփոր)։ Հոս* «շեփոր»*ը աւելի ազնիւ է, աւելի դասական՝ նկատմամբ «փողին». «ոսկի»ն այս նկարագիրը աւելի եւս կը շեշտէ, բայց ասկից՝ այնու որ, ինչպէս նկատեցինք, նշանը սովորաբար հաղուագիւտը եւ հարստութիւնը կը մատնանշէ (ոսկին սովորաբար կ'որակուի իբրեւ «ազնիւ մետաղ»)։*

Երկրորդ երգի 23րդ տողին մէջ ունինք. «Դողահար կողերուն խորը կ'ապրին» (*Ա.*). *Բ-ի մէջ՝* «Դողահար իրենց կողերուն խորը կ'ապրին». «*իրենց*»*ի յաւելումը կը ծառայէ որոշելու թանձրացումի ուղղութիւնը։ Նոյնը կրնանք ըսել նաեւ Երրորդ երգի 44րդ տողի փոփոխակին համար.* «Ո՞վ դուք որ մեր մարմարէ կողերուն մայրութենէն ստեղծուեցաք» (*Ա.*). *Բ-ի մէջ՝* «Ո՞վ դուք նորածիններ, որ մեր մարմարէ կողերուն մայրութենէն ստեղծուեցաք»։ *Նորածին*»*ներու յաւելումը հոս նոյն նշանակութիւնը ունի նախապէս նշուած «իրենց» յաւելումին հետ։ Փոփոխութիւն մը, որ ծնունդ կ'առնէ աւելի եւս դաղափարը յստակելու անհրաժեշտութենէն, զետեղելով սակայն աւելի թանձրացեալ միջավայրի մը մէջ, մինչեւ իսկ ժամանակագրական։*

Ուրիշ նշանակալից որոշիչ փոփոխակի մը կը հանդիպինք Երկրորդ երգի 26րդ տողին մէջ. «Դուք էիք որ կործանումի ու փրկութեան ճգնաժամերուն» (*Ա.*), *որ Բ-ի մէջ կ'ըլլայ՝* «Դուք էիք որ կործանումի ու փրկութեան երկաթէ ժամերուն». *փոփոխակը դաղափարախօսական տեսակէտով կարեւոր է, որովհետեւ կը բնորոշէ նշանակութիւնը.* «փրկութեան ճգնաժամ»*ը կ'ըլլայ* «փրկութեան երկաթէ ժամ». *ժամանակաւոր եղրը կը կորսնցնէ «զառանցանքի» յատկանիշը զգեստաւորուելու համար* «երկաթ»*ով։ Այսինքն գործօն եղրէ մը (զառանցանք հոգեբանական–բնախօսական իմաստով լաւ մը բնորոշուած է), կ'անցնինք խորհրդապաշտ եղրի մը, բազմիմաստ, այնու որ երկաթ կրնայ միաժամանակ նշանակել նաեւ դաղափար մը (եւ զգացողութիւն մը) ոյժի, պնդութեան, անդարմանելիութեան՝ ըլլայ ներգործական իմաստով (օր. համար՝ հերոսական), ըլլայ կրաւորական (օր. համար՝ ճնշիչ)։ Կրնանք հոս ենթադրել թէ Սիամանթոյի սըրբագրութիւնը կ'ընթանայ համաձայն այս վերջինին, այսինքն փո-*

խանցել զգալի, մութ տպաւորութիւններ, պլենդի եւ ծանրի[47]: *Փոփոխակին նպատակն է չեշտել խորհրդապաշտ վերացական ձեւը: Սակայն ուշադիր ըլլանք. ասիկա այն պարագաներէն է (որ կրնանք տիպար անուանել), ուր խորհրդապաշտ–վերացական ձեւի գործածութիւնը, խորհրդապաշտ նիւթերու օգտագործումը կը ծառայէ յստակացումի մը, որուն արդիւնքը զուտ իրապաշտ է: Թէ Սիմանթոյի սրբագրութիւնները «ուղղագիծ» չեն՝ ապացուցուած է վերջին տեսնուած փոփոխակին հակառակ փոփոխակէն, որուն կը հանդիպինք Երրորդ երգին 37րդ տողին մէջ «Անսահմանօրէն ոտքի» (Ա.) եւ Բ-ի մէջ՝ «Անհուանօրէն ոտքի». հոս ուղղակի թանձրացեալէն կ՚անցնինք դէպի վերացականը. այնու որ «սահման» երկրաւոր եզր մըն է (սահման, չափ, չափել), մինչդեռ անհուն «տիեզերական» եզր մըն է կամ լաւ եւս կրօնական: Բառերուն կազմը նոյն է (Ան–սահման, Ան–հուն), բայց տարբեր՝ գործնական առումէն:*

Ասոր համար մեզի այնպէս կը թուի թէ «Դիւցազնօրէն»ի առաջին մշակումի վրայ բերուած սրբագրութիւնները ըլլան յստակացումի, թեթեւացումի, ճշդրտումի շարժում մը, որ իրրեւ հիմք՝ ձգտում մը ունի չեշտելու այն տարրերը, որոնք իրականութեան հետ բանական շփում մը կը չեշտեն: Իսնչ աստիճանի է արդեօք 1910ի Սիմանթոյի մէջ՝ այս ձգտումը որ կը ջանայ «բանական շփում մը ունենալ իրականութեան հետ», բարդ հարց մըն է, որ կը պահանջէ աւելի մասնագիտական վերլուծում:

(Շար. 3 եւ վերջ) Կ. Վ.

47. «Արիւն», Հոգեվարքի եւ Յոյսի ջահեր *հատորի ոտանաւորներէն մէկուն մէջ, արդարեւ ունինք հետեւեալը. «Տրամութեան երկաթէ ձիւն մըն է որ կը հոսի, / Մեր բոլորին անմխիթար սրբութեանը վրայ»* (ընդգծումը մերն է):