

ԴԻՄԱՌՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Ա. Ա. ՂԱԶԻՅԱՆ

Գեղարվեստական խոսքի պատկերավորման միջոցները՝ մակդիրը, փոխաբերությունը, համեմատությունը, անձնավորումը, այլաբանությունը և այլն, նույնքան հին են, որքան հին է բանաստեղծությունը, գեղարվեստական խոսքի Տեսական-գրականագիտական միտքը, ստեղծող, ավելի ուշ է տարբերակել այդ հասկացությունները, բացահայտել նրանց առանձնահատկությունները, ընդհանրացրել ու տվել նրանց սահմանումները:

Դիմառնությունը ևս գեղարվեստական խոսքի պատկերավորման միջոցներից է: Միջնադարյան հայ մատենագրության մեջ, սակայն, դիմառնությունը դիտվում է ոչ թե իբրև պատկերավորման ուրույն եղանակ, այլ իբրև բարառնության մասնակի դեպքերից մեկը, նրա տարատեսակը: Ավելի ճիշտ՝ միշտ չէ, որ հստակորեն գծվել է բարառնության ու դիմառնության սահմանաբաժանը, գիտակցվել նրանց ներքին տարբերությունը: Այն, ինչ բարառնություն է համարել մի հեղինակ, հաճախ դիմառնություն է համարել մեկ ուրիշը և, ընդհակառակը, ընդ որում՝ ոչ միայն այդ հասկացությունների տեսական-գրականագիտական բնութագրումների, այլև նրանց գրական-ստեղծագործական կիրառման մեջ: Ուստի՝ ի՞նչ է դիմառնությունը հարցին պատասխանելուց առաջ պետք է նախ անդրադառնալ այն հարցին, թե ի՞նչ է բարառնությունը:

Բարառնությունը հայերեն թարգմանությունն է հունարեն ὁμοιοπαθεια բառի, որը կազմված է ὁμο — բառի, վարի, սովորույթ, բնույթ և παθεια — անել, ստեղծել, կերտել բառերից: Ըստ Հայկազյան բառարանի՝ բարառնություն նշանակում է «առնելն, այսինքն՝ ձևացուցանել և նմանեցուցանելն ստեղծաբանութեամբ զբարս մեռելոց կամ անշնչից. խոսք առ անկենդանս կամ ի դիմաց անխօս կենդանեաց տնկոց», իսկ բարառնաբար խոսել նշանակում է խոսել «առնելով, այսինքն՝ ձևացուցանելով զբարս, խօսելով առ անկենդանս կամ ի դիմաց անխօսից»: Բայց սա բարառնություն բառի բացատրությունն է և ոչ թե այդ հասկացության գրականագիտական բովանդակությունը:

Բարառնության, ինչպես նաև դիմառնության հնագույն սահմանումը հայ մատենագրության մեջ տրված է «Գիրք պիտոյից» երկում: Ըստ այդ սահմանման՝ «Բարառնութիւն է նմանութիւն բարուց ենթակայ դիմաց»¹: Այսինքն՝ բարառնությունն այն խոսքն է, որը նմանվում, համապատասխանում է պատկերված դեմքի վարք ու բարքին, բխում է նրա բնավորությունից, վարքագծից, հոգեբանությունից: Ըստ որում՝ պատկերված դեմք արտահայտությունն այստեղ ունի շատ լայն ընդգրկում: Դա հավասարապես վերաբերվում է թե՛ մարդկանց և թե՛ կենդանիներին, թե՛ անշունչ իրերին և թե՛ բնության երևույթներին, թե՛ բույսերին և թե՛ տունկերին, մի խոսքով՝ այն ամենին, ինչը կարող է դառ-

¹ Սրբոյ հօրն մերոյ Մ ո վ ս է ս ի խ ո Ր ե ն ա ջ ո յ մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1865, էջ 510:

նալ դեղարվեստական խոսքի առարկա: Սա բարառնության ընդհանուր սահմանումն է, նրա լայն ըմբռնումը: Իր մասնակի դրսևորումների մեջ բարառնությունը, ըստ «Պիտոյից գրքի», լինում է երեք տեսակ՝ բարառնություն, դիմառնություն և կերպարանառնություն: Իբրև մասնակի հասկացություն, բարառնությունն այս դեպքում նշանակում է բարաստեղծություն՝ կիրառության իր որոշակի ոլորտով: Սա այն դեպքն է, երբ հայտնի է գործող անձը, ծանոթ է դեմքը՝ լինի մարդ թե կենդանի, և գրողը ստեղծում է նրա արարքը, նրա խոսքը՝ պատշաճ նրա բնավորությանը, վարքագծին: «Եւ բարառնութիւն է՝ և ուրանօր դէմքն ծանօթք են, բայց զբարսն յատուկ ստեղծանեմք. որպէս. Զի՞նչ արդեօք բանս ասիցէ Աբիլլես՝ Պատրոկղի ի բաց բարձելոյ: Աստանօր Աքիլլեայ դէմք են ծանօթք, բայց զբարսն յատուկ իբրու զբարկացելոյ ստեղծանեմք»²: Ի՞նչ կասեր Աբիլլեսը, իմանալով Պատրոկլեսի սպանության բոթը, ինչպիսին կլիներ նա իր զայրույթի պահին. գրողի խոսքը պետք է լինի ճշմարտանման՝ իրադրությանը պատշաճ, հոգեբանորեն՝ հավանական: Ըստ այդմ էլ՝ բարառնության մեջ էականը բնավորությանը, բարքին հավատարիմ մնալն է, քանի որ հայտնի է դեմքը, գործող անձը: Ուստի թագավորի խոսքը պետք է պատշաճի թագավորին, զորավարին՝ զորավարին, հոգևորականին՝ հոգևորականին, շինականին՝ շինականին և այլն, և միշտ էլ առանց անտեսելու իրադրությունը, հոգեկան վիճակը:

Բարառնությունը, սակայն, կարող է լինել թե՛ կենդանիների, թե՛ բույսերի և թե՛ բնության երևույթների ոլորտից: Այս դեպքում բարառնությունը նույնանում է այլաբանության հետ: Նյութի բովանդակությունը լինելով պայմանական, բարառնության բուն իմաստն արտահայտվում է անուղղակի: Բարառնության այս բնույթի կիրառության ամենացայտուն օրինակները առական են, միջնադարում ընդհանրացված ըմբռնմամբ՝ առասպելները: Քանի որ առակի բարոյախոսությունն արտահայտվում է նրա մեկնաբանության մեջ, բարառնության համար առաջնահերթ է դառնում գործող անձանց բնավորության, վարք ու բարքի, սովորույթի ու գործելակերպի նկարագրման ճշմարտությունը՝ պատկերման համոզականությունը: Ըստ այդմ էլ՝ համոզիչ ու հավանական լինելու համար, խորամանկությունը պետք է վերադրել ազվեսին, հեղությունը՝ գառանը, հպարտությունը՝ առյուծին, ագահությունը՝ գայլին, երկչոտությունը՝ նապաստակին, դանդաղաշարժությունը՝ կրիային և այլն: Այսպես նաև՝ բույսերի ու տունկերի և բնության երևույթների դեպքում: Անշուշտ, բարառնության մեջ կարող է մի կողմից հանդես գալ մարդը, մյուս կողմից՝ կենդանին, մի կենդանին մի այլ կենդանու, բույսը մի այլ բույսի հետ և այլն: Որ բարառնությունն այս դեպքում համարժեք է առակին, վկայում է դեռևս Թովմա Արծրունին: Խոսելով հայ իշխանների անմիաբանության մասին, որի հետևանքով նրանց հետ դաժան հաշվեհարդար են տեսնում թըշնամիները, նա գրում է. «Ի դէպ ելանէ և հին առասպելն Ուրմպիանու փիլիսոփայի, որ վասն առիւծուն և զուարակացն են բարառնութիւնք. տեղեակ են այսմ ուսումնասէր անձինք»³: Խոսքը վերաբերում է «Բարոյախօսի» «Զուա-

² Նույն տեղում:

³ «Թովմայ վարդապետի Արծրունւոյ Պատմութիւն տանն Արծրունեաց», Թիֆլիս, 1917, էջ 431.

րակք և առիժ» առակին: Իրար հետ համերաշխ երեք եզներին առյուծը թշնամացնում է միմյանց և առանձին-առանձին հռչակում նրանց⁴:

Բարառնություն է նաև անշունչ առարկային ուղղված խոսքը: Լսելու ունակություն վերագրելով առարկային, խոսքը պետք է պատշաճի ունկնդրի բարքին, բնութագրին: Բարառնության այդ ձևին է դիմել, օրինակ, Ներսես Շնորհալին իր «Ի սուրբ վկայան» քերթվածի հորդորակի մեջ.

Բանիւ աւետաւոր բարառնաբար բարբառեսցուք,

Առ քեզ, եկեղեցի, դուստր վերինն Սիրնի:

Աստեղս անթիւ ծնար գերապայծառ և երկնաճեմս,

Ձագս աղանակերպս բերեալ թաթաւելով արեամբն իւրեանց⁵:

Ըստ արտահայտչաձևի՝ բարառնության այս դեպքը, սակայն, նույնանում է ճարտասանական դիմումի կամ բացադարձության հետ, իսկ ըստ պատկերավորության եղանակի՝ դիմառնության հետ: Դիմառնության հետ է նույնանում նաև բարառնության այն դեպքը, երբ խոսելու ունակություն է վերագրվում անշունչ առարկային: Շնորհալու մի շարք քերթվածներ՝ նվիրված հայոց այբուբենին, նույնպես դրված են բարառնաբար: Բանաստեղծը տառը օժտում է խոսելու ձիրքով: Այսպես է, օրինակ, Շնորհալու «Բան հաւատոյ վասն անեղին և եղելոց բարառնաբար ի դիմաց հայկական տառից չափաբերմամբ ոգեալ» քերթվածը: Բարառնության այս կիրառություններից դժվար չէ նկատել, որ այն իբրև պատկերավորության միջոց՝ բնորոշ է միայն միջնադարյան գրականությանը և եթե հարատևում է, ապա միմիայն իբրև այլաբանություն, իբրև առակ:

Բարառնության մյուս տեսակը կերպարանառնությունն է: «Իսկ կերպարանառնութիւն է, ուրանօր դէմքն են ծանօթք, այլ դադարեալք են. և զդիմացն ի մէջ բերեմք զկերպարան...»⁶: Բարառնության և կերպարանառնության համար ընդհանուր է այն, որ ծանոթ է դեմքը, անձը: Բայց, ի տարբերություն բարառնության, կերպարանառնության մեջ այդ անձը մահացած է, պատմական անձնավորություն է և նրա անունից խոսելու համար պետք է ստեղծել նրա կերպարը՝ նրա արարքն ու խոսքը: Կերպարանառնության համար նշանակություն չունի առանձնապես, թե որ դարի անձնավորություն կարող է հանդիպարվել որևէ անձնավորության հետ: Նախնիների ոգեկոչման այս եղանակը ևս հետագայում նույնացել է դիմառնության հետ: Կերպարանառնության գեղեցիկ օրինակներ են խաչատուր Կեչառեցու շորս բարառնությունները՝ գրված «Պատմութիւն Աղէքսանդրի Մակեդոնացւոյ» երկի համար, ասված Ալեքսանդրի, նրա մոր, կնոջ և նախարարների անունից: Թեև արձակ, բայց այդ

⁴ Ահա այդ առակը. «Զուարակք երեք ի միասին արածէին. և անդ էր առիժ մի բնակեալ. և յահէ առիժոյն սիրէին զիրեարս. միարան առնէին զել և զմուտ. և յարածին միարան պահէին զանձինս իւրեանց. իսկ առիժն զօրութեամբ ոչ կարաց յաղթել նոցա՝ բարեկամութեամբ կեղծաւորէր. մատուցեալ առ մի մի՝ շարախօսէր և թշնամի արար իրերաց. որոջէր ի միմեանց և ըմբռնեալ սպանանէր»:

Խրատէ առասպելս՝ առ բարեկամն զսէրն հաստատուն ունել» (տե՛ս «Сборники притч Вардана», ч. III, СПб., 1894, стр. 138).

⁵ Ն ե ր ս ե ս Շ ն ո ր հ ա լ ի, Բանք չափաւ, Վենետիկ, 1928, էջ 482:

⁶ Մ ո ղ ս է ս Խ ո ղ ե ն ա ղ ե. Մատենադարան: Իջ 510.

կերպարանառնություններն ունեն բանաստեղծական բարձր թռիչք ու խոր քնարականություն:

Իսկ ի՞նչ է դիմառնությունը՝ բարառնության տեսակներից մեկը: Դիմառնություն րառը հայերեն թարգմանությունն է հունարեն *προσωποποιεω* բառի, որը կազմված է *προσω* — դեմք, աճձն, կերպար և *ποιεω* — անել, ստեղծել, կերտել բառերից: Ըստ «Պիտոյից գրքի» սահմանման՝ «Եւ դիմառնութիւն, ուրանօր զբարսն միանգամայն և զդէմսն ստեղծանեմք. որպիսի. Զի՞նչ արդեօք ասիցէ բանս ծով՝ ծովակալ եղելոյ լակեղմոնացոց: Աստ զդէմսն ստեղծանեմք խօսել, քանզի ծով ոչ բնաւորեցաւ խօսել. և զբարսն նորին...»⁷: Այս սահմանման մեջ էականն այն է, որ անկենդան բնությունը, դիցուք՝ ծովը, անձնավորվում, մարդկային դեմք է ստանում, օժտվում մտածելու, խոսելու և գործելու ունակությամբ: Անձնավորումն այստեղ դիմառնության էական հատկանիշն է, և դիմառնությունն էապես նույնանում է անձնավորման հետ: Դիմառնությունը, սակայն, միջնադարի հեղինակների համար ունեցել է ավելի լայն իմաստ, քան անձնավորումը: Արդեն ասացինք, որ բարառնության առանձին ձևեր, երբ խոսքն ուղղվում է, օրինակ, անշունչ առարկային կամ երբ կերպարանառնության մեջ անձը խոսում է վախճանվածի անունից, այս ձևերը հետագայում դիտվել ու նույնացվել են դիմառնության հետ: Որ դիմառնությունը կարող էր ոչ միայն անձնավորում լինել, այլ նաև փոխաբերություն և այլաբանություն, ակներև է դառնում Ստեփանոս Ազոնցի և Մկրտիչ Հմինի՝ դիմառնության սահմանումներից ևս: «Դիմառնութիւնն ըստ յունաց փոποօփօփէիա, է կեղծումն անձին, կամ ձև, որով մեռեալ կամ բացակայ անձին, կամ նաև անշունչ անզգայ իրաց՝ բան և խօսք տամք ճարտասանական իմն ընդարձակութեամբ», — գրում է Ազոնցը⁸:

Հմինի սահմանումը, նրա բացատրությունն ավելի մոտ է «Պիտոյից գրքի» սահմանմանը: Հմինը նույնպես, ի տարբերություն Ազոնցի, «մեռեալ կամ բացակայ անձին» տրված խոսքը չի դիտում իբրև դիմառնություն. «Եւ մէջ ձևոց իմաստից՝ յորս բառք զսեպհական իւրեանց նշանակութիւն պահպանեն, — զրում է նա, — զառաջին տեղի տնի դիմառնութիւն, որոյ պաշտօն է ոգևորել զանկենդան առարկայս և գործել տալ նոցա իբրև կենդանեաց: Ի դիմառնութեան բանաստեղծն զրուցել տայ անշունչ իրաց, որպիսիք են ծառք, դաշտք, գետք, իբրև կենդանի էակաց, հաղորդելով նոցա ըզզգացմունս, զցանկութիւնս և զխորհուրդս իւր, նաև զձիր բարբառոյ և գործողութիւն»⁹: Անշունչ առարկային կենդանի էակի հատկանիշ՝ ասենք շարժում վերագրելը, անշունչ, կարող է լինել պարզ փոխաբերություն և ոչ թե դիմառնություն:

Անձնավորման ակունքները զալիս են մարդկային մտածողության անիմիստական պատկերացումներից: Խորը հնադարում մարդը շնչավորում էր բնությունը, բնության երևույթներին վերագրում մարդկային հատկանիշներ: Աշխարհը և նրա տարերքները դիտվում և ընկալվում էին իբրև կենդանի էակներ: Ամեն ինչ ունեւր իր ոգին՝ ծովը, անտառը, գետը, ծառը, ամպրոպը և այլն: Իրականության դիցաբանական ըմբռնումն իր հերթին փոխաբերական պատկերացման արգասիք էր: Գեղարվեստական խոսքի հնագույն ձևերն էլ, ինչ-

⁷ Նույն տեղում:

⁸ Ստեփանոս Ազոնց, Ճարտասանութիւն, Վենետիկ, 1775, էջ 341:

⁹ «Մկրտիչ Հմինի երկասիրութիւնները», Մոսկվա, 1898, էջ 44:

պես նաև բանաստեղծական պատկերը, ծնվել են դիցարանական պատկերացումներից: Հայ դրականության մեջ դրա լավագույն օրինակն է Վահագնի ծնունդը: Անձնավորման անթիվ օրինակներ կան ժողովրդական հեքիաթներում, ավանդություններում, զրույցներում, երգերում: Հիշենք թեկուզև Ձենով Հովանի զրույցը իր ձիերի հետ՝ «Սասունցի 'Իսվիթ» դյուցազներգությունից:

Դիմառնությունը միջնադարյան հայ իրականության մեջ հայտնի է եղել նաև գրական այնպիսի հուշարձաններից, ինչպիսիք են «Աստվածաշունչը» և անտիկ հեղինակների, առաջին հերթին, Հոմերոսի երկերը: Գեղեցիկ դիմառնություն է, օրինակ, Սողոմոնի առակների 8-րդ գլուխը: Անձնավորված իմաստությունը այստեղ խոսում է իր անունից, հորդորելով մարդկանց ամենից առաջ սիրել իմաստությունը, քանի որ ինքն՝ արարիչը, արարչագործությունից առաջ, աստացու զիս ի սկիզբն ճանապարհաց իւրոց ի գործս իւր» և «մինչդեռ պատրաստէր զերկինս՝ ընդ նմա էի» և «Ի դնել ծովու զհաստատութիւն իւր, զի շուրք մի անցցեն ըստ ափն նորա, ի ժամանակի յորում հաստատուն դնէր զհիմունս երկրի,— ես էի առ նովաւ պատշաճեալ, ես էի որով ուրախ լինէր տէր հանապազ, և ցնծայի առաջի նորա յամենայն ժամ»¹⁰:

Միջնադարյան բանաստեղծները հաճախակի են դիմել դիմառնության եղանակին: Հենց այն հանգամանքը, որ դիմառնությունը հանդես է գալիս մի կողմից իբրև գեղարվեստական խոսքի պատկերավորության միջոց, իրականության բանաստեղծական ընկալման եղանակ, իսկ մյուս կողմից՝ իբրև գեղարվեստական արտահայտչականության ձև, ճարտասանական դիմում, իր այս երկակի բնույթով էլ այն դրսևորվել է բազմաթիվ հեղինակների տարբեր ստեղծագործություններում: Անձնավորման առաջին աստիճանը անշունչ առարկային կենդանի էակի հատկություն, զգայություն վերագրելն է, իսկ բարձրագույն աստիճանը՝ իր անունից խոսող բանական անձը: Անձնավորման այդ աստիճաններից էլ կախված է դիմառնության լիարյունությունը:

Անշունչ առարկային, անզգա իրին կենդանի էակի հատկանիշ վերագրելով, բանաստեղծը շնչավորում է այն և առարկան ընկալվում է ոչ թե ուղղակի, այլ փոխաբերաբար: Ուստի՝ դիմառնությունն այստեղ էապես նույնանում է փոխաբերության հետ՝ նեղ առումով: Փոխաբերությունն իբրև դիմառնություն շուրջընկերն օգտագործել է Գրիգոր Նարեկացին: Ահա մի օրինակ նրա «Մատեան ողբերգութեան» պոեմից.

Տատանին տազնապաւ տերևք տնկոց եղևին ծառոց՝
Շարժեալք ի հողմոց ուժգին բախելոց հոսեալք ի խոնարհ:
(Բան ԿԱ, Գ):

Տազնապով տատանվել, տազնապել կարող է միայն կենդանի էակը, մարդը, և փոխաբերությունն էլ այս հատկանիշի շնորհիվ վերածվում է դիմառնության: Եվ առհասարակ, է՜դ կենդանություն, զգայություն կամ գործողություն է վերագրվում առարկային, փոխաբերությունը համարժեք է դառնում դիմառնությանը: Դիմառնաբար են արտահայտված, օրինակ, Կոստանդին Երզնկացու՝

¹⁰ «Առակք Սողոմոնի», Ը, 22—30.

Արեգակըն քող արկեալ՝ խաւարանայր միջօրէին¹¹։
 և Կալիթ Սալաձորցու՝

Մափծիլն սպիտակ է հագել, դեղին քաշել վերայ գլխուն¹²,
 տողերը, որոնց մեջ ականերէ է անձնավորման հատկանիշը։

Լսելու ունակութիւնն վերագրելով իրերին, բնութեան այս կամ այն երևույթին, բույսերին և կենդանիներին և այլն, բանաստեղծը դիմում է նրանց իբրև ունկնդրի և զրուցակցի՝ դրանով իսկ անձնավորելով նրանցից ամեն մեկին։ Անմիջական դիմումի այդ ձևը խոր քնարականութիւնն ու ջերմ հուզականութիւնն է տալիս բանաստեղծի խոսքին։ Հուզական լարվածութիւնից և զգացմունքների հորդութիւնից է, որ նա իր խոսքն ուղեւորում է անշունչ առարկաներին, շնչավորում նրանց, անձնավորում, ամեն ինչ տեսնում իր լույսով ու հուշով, իր կրքով ու զգացմունքով։ Բանաստեղծն ազատ է ինչպես ունկնդրի ընտրութեան, այնպես էլ իր խոսքի դիմումնային ձևին հուզական ցանկացած հնչերանգը տալու մեջ։ Իր ապրումներին ու խոհերին համապատասխան, նա կարող է ընտրել կամ փոխել իր դիմումի երանգները, լինել մերթ մեղմ ու բնորոշ, մերթ բուռն ու ցասկոտ, մերթ խոր ու խոհուն, մերթ գոռ ու մարտաշունչ, մերթ թույլ ու հուսաբեկ, մերթ պայծառ ու լավատես, մերթ տխուր ու լալահառաչ, մերթ կծու, ծաղրասեր և այլն։ Դիմառնաբար կարելի է խոսել ամեն ինչի հետ և ցանկացած ժամանակով։ Ըստ արտահայտչաձևի՝ դիմառնութիւնն այս դեպքում նույնանում է ճարտասանական դիմումի հետ, իսկ ըստ պատկերավորման մնում է դիմառնութիւն՝ առարկայի անձնավորմամբ։ Բանաստեղծը հաճախ է դիմում և անձի՝ մարդուց մինչև աստված։ Բայց զաւրդեն դիմառնութիւնն չէ։ Նա գործ ունի անձի և ոչ թե անձնավորման հետ։

Միջնադարյան հայ բանաստեղծները հաճախ են օգտվել դիմառնութեան այս եղանակից։ Այդպես է գրված նաև Մովսէս Խորենացու Ողբը։ Իր խոսքը նա ուղղում է Հայաստանին (Ողբամ զքեզ, Հայոց աշխարհ)։ Իբրև ունկնդրի՝ Ֆրիկը դիմում է իր սրտին (Իմ սիրտ, վատին մի լսեր ու շարին տեղ իսկի մի տալ), Հովհաննէս Թլկուրանցին՝ մահվանը (է մահ, քանի զքեզ յիշեմ, կու դողամ ու սարսափիմ ես), Երեմիա Քյոմուրճյանը՝ ջրին (Այ ջուր, յորդախաղաղ դետոյդ, յորդական գետ յորդորական), Նաղաշ Հովնաթանը՝ սոխակին (Ուստի՞ կու գաս քաղցր բլբուլ), Պետրոս Ղափանցին՝ կաքավին (Փութա առ մեզ, նաղշուն կաքաւ), Պաղտատար Դպիրը՝ դրամին (Ուստի՞ ծնար, ով բըռնաւոր), Սայաթ-Նովան՝ իր քամանչային (Ամեն սազի մեղրն գոված, դուն թամամ դասն իս, քամանչա) և, վերջապես, ժողովրդական երգի մեջ՝ պանդուխտը կռունկին (Ուստի՞ կու գաս, կռունկ, ծառայ եմ ձայնիդ)։

Դիմառնութեան լիարժեք ձևը, սակայն, այն անձնավորումն է, երբ առարկան ներկայացվում է իբրև բանական անձ՝ օժտված մտածելու, խոսելու և գործելու հատկանիշներով։ Այստեղ էլ բանաստեղծն ազատ է իր ընտրութեան և ընդգրկման մեջ։ Անձնավորված առարկան կարող է խոսել և՛ անձի, և՛ կենդանու, և՛ բույսի հետ՝ ըստ նյութի բովանդակութեան և հեղինակի մտահղացման։ Անձի ներկայութիւնը, սակայն, դիմառնութիւնը հանգեցնում է նրա

¹¹ Կ ո ս տ ա ն դ ի ն Ե Ր Ղ Ե Կ ա ջ ի, Տաղեր, աշխատասիրութեամբ Ա. Սրայանի, Երևան, 1962, էջ 228։

¹² Մարգարիտներ հայ քնարերգութեան, Դ. Ա. Նրևան, 1971, էջ 223։

ու մաքուր ձևին: Դիմառնություն եղանակը կիրառվում է մասնակիորեն, Այսպես է, օրինակ, Հովհաննես Սարկավազի «Բան իմաստութեան ի պատճառս զբոսանաց առ ձագն որ զաղօթանացաւ ճոռողէր քաղցրաձայն որ կոչի սարիկ» քերթվածի մեջ: Այստեղ զրուցում են բանաստեղծն ու սարյակ թռչունը՝ արվեստի ծագման մասին: Սարյակը, ըստ բանաստեղծի մտահղացման, մարմնավորում է բնությունը, խոսում է նրա անունից: Դիմառնությունը մի կողմից նպաստում է սյուժեի աշխույժ զարգացմանը, մյուս կողմից՝ խոր քնարականություն է տալիս բանաստեղծի խոսքին: Իր հիմնական գաղափարն էլ բանաստեղծն արտահայտում է ոչ թե ուղղակի, այլ թռչունի պատասխանով, հաստատելով, թե արվեստը պետք է նմանվի բնությանը, հետևի իրականությանը, «զի վարժումն և կրթութիւն ոչ ժամանէ առ բնութիւն»:

Դիմառնության այս եղանակով է գրված նաև Ֆրիկի «Ընդդէմ ֆալաքին» բանաստեղծությունը: Բանաստեղծը դժգոհում է ճակատագրից, և այստեղ էլ բանավեճին վերջակետ է դնում ճակատագրի պատասխանը:

Դիմառնության մաքուր ձևի՝ լիարժեք անձնավորման օրինակներ տվել է ներսես Շնորհալին: Այսպես է գրված նրա «Յաղագս երկնից և զարդուց նորա բարառնաբար ի դիմաց նորին ի շափ երկոտասանիցն պարզեալ ոտից ի խրոդորոյ առն բժշկապետի և աստեղագիտի Մխիթարայ» տիեզերագիտական պոեմը: Բարառնությունն այստեղ համարժեք է դիմառնության: Անձնավորված երկինքը խոսում է իր անունից՝ առաջին դեմքով: Չնայած անձնավորմանը, որը նկատելի ինքնատիպություն է տալիս բանաստեղծի խոսքին, պոեմը, սակայն, զուրկ է հուզական շաղախից, երևակայության բարձր թռիչքից: Շնորհալու տիեզերագիտական ըմբռնումները խոր չեն, իսկ վերացական հասկացությունները, որոնք կարող էին մարմնավորվել բանաստեղծական գեղեցիկ պատկերների մեջ, մնացել են իբրև սոսկ դատողություններ: Գրապատմական առումով, սակայն, պոեմը նորություն էր միջնադարյան հայ ուսուցողական բանաստեղծության մեջ:

Դիմառնության անթերի ու կատարյալ օրինակը Շնորհալին տվել է իր «Ողբ Եդեսիոյ» պոեմի մեջ: Իր պատումին ավելի խոր հուզականություն տալու նպատակով Շնորհալին անձնավորում է Եդեսիան որպես որդեկորույս, որք և այրի կին, որը սգում է իր գլխին եկած աղետները՝ անցյալի բարեկեցիկ կյանքի պատկերներին հակադրելով ներկայի ուղիղ սարսափն ու կոտորածների վիշտը, կորուստների կսկիծն ու գերեզմանության դառնությունը, զայրույթով անիծում է թշնամիներին և հավատում, որ գալու է արդար հատուցման բաղձալի ժամը: Եդեսիայի՝ իբրև որդեկորույս մոր անձնավորումը՝ ո՛չ գրական փոխառություն է, ո՛չ էլ նմանություն: Թեև Շնորհալու և, առհասարակ, հայ ողբագրության վրա մեծ է Երեմիա մարգարեի Ողբի և նրա մարգարեության ազդեցությունը, բայց դա արտահայտվել է հայ բանաստեղծների քնարական տրամադրությունների մեջ: Եդեսիայի ճակատագրի մեջ Շնորհալին խտացրել է մի ողջ երկրի ու ժողովրդի ճակատագիր: Իսկ ո՞ւմ ողբն ավելի խոր կարող էր լինել, քան որդեկորույս մոր ողբը: Շնորհալին ոչ միայն խորապես ծանոթ էր ձայնարկուների և եղբրամայրերի մասին հայ մատենագրության տված տեղեկություններին, այլև կարող էր անձամբ տեսած լինել նրանց՝ սգածսեների ու թաղման թափորների ժամանակ: Շնորհալու Ողբը իր կառուցվածքով սերտորեն առնչվում է ժողովրդական ողբերի հյուսվածքին: Դա ակնհայտ է նրա և Անանուն պատմագրի պատկերած Արծրունյաց Սոփի տիկնոջ ողբի համե-

մատուցությունից: Երկուսն էլ սկսում են կոծի հրավերով, անցնում կոծի նկարագրություն, ապա բուն դեպքին՝ կատարված իրադարձությանը և ավարտում վրեժի հատուցման հույսով: Զուգադրենք միայն կոծի տեսարանը՝ երկու ողբերից:

Անանուն պատմագիր

Իսկ իբրև ստուգեցաւ իրն և համբաւն ճշմարտեցաւ կորստեան՝ ապա այնուհետև յերկիր անկեալ զերեսս ի գետնի դնելով, միսիր ի վերայ ցանելով գլխոյն, և խաւար ձեռագործ յօղս ցնդէ տաճարին: Եւ ի բաց ընկեցեալ զպատուադիր քողն մարգարտահիւս զարդուն, զգեցեալ զսեաւս ի զգեստից, և պատրաստեալ գլխոյ իւրում արկանելիս թիակերպս, և յառաջ կոչեալ զդատերս՝ սղոյ ողբոց յօրինէ կարգըս...¹³

Ներսես Շնորհալի

Զքօղս ի գլխոյս մերկանալով,
Զիմ պատառեմ ծածկոյթ զարդի,
Փետտեմ զվարսս իմ ցանկալի,
Խզեմ զհերս անխնայելի,
Քարամբք ծեծեմ զկուրծս սրտի,
Բախեմ զերեսս իմ ապտակի,
Նստիմ ի սուգ ի տան մթի,
Որպէս, օրէն է սգաւորի,
Եւ փոխանակ որդան զգեստի՝
Սեաւ զգենում գոյն տխրելի,
Հեղում արտօսք անշափելի,
Յորդ և առատ նման գետի¹⁴:

Շնորհալին ծանոթ է եղել նաև «Պիտոյից գրքի» տված բարառնության տեսությունը: Դա ակներև է Ողբի մեջ գործողության ժամանակների բաշխման սկզբունքից: Շնորհալին հետևում է «Պիտոյից գրքին»։ «Եւ գործեսցես զնա փոխանակ գլխոց՝ երիւք ժամանակօք. ներկայիւ, և անցելովն, և ապառնովն»¹⁵, իսկապես Շնորհալու Ողբը սկսվում է ներկայով, շարունակվում է անցյալով, ավարտվում՝ ապառնիով: Այս բոլորը, սակայն, ստեղծագործական ազդակների նշանակություն ունեն միայն: Էականը իրականության ընկալման նրա ինքնատիպությունն է, գեղարվեստական մտածողության նոր որակը: Նորություն էր և՛ թեմայի ընտրությունը, և՛ բնության, իբրև ինքնակա երևույթի ուղղակի և ոչ թե այլաբանական նկարագրությունը, և՛ պատկերավորության դիմառնական ձևը՝ անշունչ առարկայի մաքուր անձնավորմամբ, և՛ արտահայտչական ձևերի թարմությունն ու բազմազանությունը: Շնորհալուց հետո գրված հայ միջնադարյան պատմա-քաղաքական բոլոր ողբերի մեջ նկատելի է «Ողբ Եղեսիոյի» բանաստեղծական թարմ շունչը: Շնորհալուն հետևել կամ նրանից այս կամ այն չափով ազդվել են Գրիգոր Տղան, Ստեփանոս Օրբելյանը, Առաքել Բաղրշեցին, Գրիգոր Խլաթեցին, Սիմեոն Ապարանցին և ուրիշներ:

Գրիգոր Տղան առաջինն էր, որ թե՛ նյութի ընտրության և թե՛ նրա մարմնավորման մեջ հետևեց Շնորհալուն՝ դիմառնության նույն եղանակի ուղղակի փոխանմամբ: 1187 թ. էյուբյան դինաստիայի հիմնադիր Սալահդդինը նվաճեց Երուսաղեմը: Մահմեդական զենքի հաղթանակը իրական վտանգ էր ներկայացնում Կիլիկիայի հայոց թագավորության համար: Նվաճված Երուսաղե-

¹³ ՎԹՈՎՄԱՅԻ ՎԱՐՊԱԿԵՍԻ ԱՐԺՐՈՆՆՈՅ ՊԱՏՄՈՒԹԻՆ ՄԱՆՆ ԱՐԺՐՈՆԵԱՅՑ, ԹԻՖԼԻՍ, 1917, էջ 428:

¹⁴ Ն Ե Ր Ս Է Ս Շ Ն Ո Ր Հ Ա Ն Ի, Ողբ Եղեսիոյ, աղխ. Մ. Մկրտչյանի, Երևան, 1973, էջ 43—44:

¹⁵ Մ Ո Մ Ս Է Ս Խ Ո Ր Ե Ն Ս Ի, Մատենագրութիւնք, էջ 511:

մի ներկան կարող էր դառնալ Կիլիկիայի վաղը: Ողբալուվ Երուսաղեմի անկումը՝ Գրիգոր Տղան միաժամանակ անդրադարձել է և՛ ինքն ինքի մղած կռիվների հերոսական դրվագներին, փառաբանել հայրենիքի պաշտպանությունը, կոչել պայքարի ու վրիժառության: Դրանք պոեմի լավագույն էջերն են: «Ողբ Երուսաղեմի» պոեմը գրվել է 1189 թ.: Գեղարվեստական առումով այն շատ է զիջում Շնորհալու քերթվածին: Ողբացող Երուսաղեմը միշտ չէ, որ խոսում է իր անունից: Դա խախտում է դիմառնության սլայմանականությունը: Պոեմը ձգձգված է, ծանրաբեռնված աստվածաշնչական հղումներով, իսկ Շնորհալու ազդեցությունը հաճախ վերաճում է բառացի նմանության:

Դիմառնության եղանակը համեմատաբար հաջող է կիրառել Ստեփանոս Օրբելյանն իր «Բան բարառնական ոգեալ դիմառնաբար ի դիմաց Վաղարշապատու ս. Կաթողիկէին» պոեմի մեջ: Պոեմը գրվել է 1300 թ.: Վաղարշապատի ս. Կաթողիկեն անձնավորված է իբրև թագուհի: Նա սգում է իր վիճակը, ողբի հրավիրելով հայոց եկեղեցիներին՝ իր դստերին: Դիմառնության եղանակը օգտագործված է հետևողականորեն: Ողբացող թագուհին կանչում է իր զավակներին՝ ցրված հայությունը, կոչ է անում համախմբվել մայր երկրում՝ Վաղարշապատում ստեղծելու եկեղեցական ու քաղաքական կենտրոն՝ ներշնչելով վերածնության ու նորոգման հույս ու հեռանկար:

Հետագա հայ ողբադիրները ևս դիմել են դիմառնությանը՝ առարկայի անձնավորման տարբեր շափով: Առաքել Բաղիշեցին, օրինակ, դիմում է միայն գրավված Ստամպոլին (Արդ ամենայն ազգք և ազինք ողբան զքեզ, քաղաք Ստամպոլ), ողբալով նրա անցյալ փառքն ու թշվառ ներկան, իսկ Սիմեոն Ապարանցին, ընդհակառակը, «Ողբանք ի վերայ թախթին Տրդատայ թագաւորին» ողբում օգտագործում է անձնավորման մի քանի ձևեր, մերթ դիմելով հայոց և քրիստոնյա մյուս եկեղեցիներին (Ողբացէք անլոյծ սգով, եկեղեցիք Հայաստանեայց), մերթ խոսքով օժտելով Գառնիի ավերակներին (Երբեմն էի գեղեցկագեղ, կոկ և ողորկ Գառնիկ որդիս), մերթ բանաստեղծն ինքն է դիմում տաճարի ավերված ձեղունին ու սյուներին, խարխուլներին ու աստիճաններին, շրջակա բնությանը՝ գետին ու լեռներին, աղբյուրներին ու ճանապարհներին և այլն: Դիմառնության այս բազմազանությունը, ինչպես նաև բանաստեղծի քնարական զեղումները, որոնք շափի նուրբ զգացումով ներդաշնակում են ողբի թե՛ գաղափարական բովանդակությանը և թե՛ պատկերային հյուսվածքին, առանձնակի գեղարվեստական ուժ ու փայլ են տալիս Ապարանցու ստեղծագործությանը:

Միջնադարյան հայ բանաստեղծությունը հարուստ է հոգու և մարմնի համարարություններ նվիրված քերթվածներով: Հոգու և մարմնի վեճը միջնադարյան հայ քնարերգության հիմնական մոտիվներից մեկն է: Ինքնին հասկանալի է, որ վիճելու համար թե՛ հոգին և թե՛ մարմինը պետք է հանդես գային դիմառնաբար՝ իբրև բանական անձեր: Բազմազան են այդ թեմայով գրված բանաստեղծությունները: Այդ շարքն սկսվում է Հովհաննես Երզնկացու մի քառյակից («Հոգին հողվըրդովն անցաւ ու զմարմինն ի հողն անիծեց»), խաչատուր Կեչառեցու («Հոգիս դատախաղ լինի մարմնոյս և եղուկ տայ սըրտիս») և Յրիկի («Հոգիս ի մարմինս ասաց.— Այ տխմար, ողորմ ու լալի») տաղերից և հասնում մինչև Ներսես Մոկացու «Վիճաբանութիւն երկնի և երկրի» գողտրիկ պոեմը, որը նույն վեճի շարունակությունն է՝ երկիրը մարմնի, երկինքը հոգու այլաբանական առումով:

Դիմառնության եղանակին հաճախ են դիմել նաև միջնադարի այն բանաստեղծները, որոնք անդրադարձել են վարդի և սոխակի այլաբանությանը: Այլաբանությունն ու դիմառնությունն այդ գործերում հանդես են գալիս միասնաբար: Վարդն ու սոխակը, ժողիկներն ու թռչունները և այլն այլաբանորեն արտահայտում են մարդկային հարաբերությունները և այս առումով այլաբանություն են: Բայց գործող անձանց բանական անձ ներկայացնելու առումով դրանք զրված են դիմառնաբար: Վարդի և սոխակի այլաբանություններ են գրել Կոստանդին Երզնկացին, Մկրտիչ Նաղաշը, Առաքել Բաղիշեցին, Գրիգորիս Աղթամարցին, Պետրոս Ղափանցին և այլն: Պատկերավորման այս եղանակը խորապես հարազատ լինելով ժողովրդական գեղագիտական ընկալմանը, լայնորեն օգտագործվել է նաև ժողովրդական երգերի մեջ: Այսպես են, օրինակ, «Տաղ ջրի վրայ է ասացեալ», «Ողբ կաթաւու», «Վայրի հաւուկ մի բռնած», «Արօրն ու տատրակը» և շատ ուրիշ երգեր:

Հայ նոր գրականության մեջ ևս բազմազան են դիմառնական ձևերի կիրառությունները: Այստեղ արդեն դիմառնությունը նույնանում է անձնավորման հետ, դիմումնային ձևերը՝ խոսքի արտահայտչականության առանձին տեսակների հետ: Հայ նոր բանաստեղծության մեջ դիմառնության կիրառության գեղեցիկ նմուշներ են Ղևոնդ Ալիշանի «Մասիսու սարերն» և Ռաֆայել Պատկանյանի «Արաքսի արտասուքը»:

Գեղարվեստական պատկերի բովանդակության ու ձևի հարաբերության մեջ պատկերավորման միջոցները ձևային հատկանիշներ են: Բովանդակության փոփոխությունն ու զարգացումը, սակայն, աներևակայելի են առանց ձևի փոփոխության: Միջնադարյան հայ բանաստեղծության մեջ դիմառնությունը թե՛ իբրև պատկերավորման եղանակ և թե՛ իբրև արտահայտչական ձև, իր բազմազան դրսևորումների մեջ, միշտ էլ պայմանավորված է եղել գեղարվեստական պատկերի բովանդակությամբ՝ մասնակիորեն լինելով նաև ժամանակի գեղարվեստական մտածողության արտահայտությունը:

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ В АРМЯНСКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПОЭЗИИ

А. А. КАЗИНЯН

Резюме

Олицетворение как прием художественного изображения по-разному толковалось в средневековой армянской литературе. Как олицетворение воспринимались то аллегория, то риторический вопрос, то простая метафора, то обращение к неодушевленным объектам. Ярким примером наиболее совершенного употребления олицетворения в армянской средневековой поэзии является поэма Нерсеса Шнорали «Плач на взятие Эдессы», где Эдесса воспета как мать, оплакивающая свою горестную судьбу, гибель своих сыновей.