

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES
OF THE REPUBLIC OF ARMENIA

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
YEREVAN STATE UNIVERSITY

ՀԵՐԱՅԻ ՏՈՒՐՅԱԿ ԱՐԴԻ ՎԻՃԱԿԸ
ԵՎ ՉԱՐԳԼՕՄԱԿ ՀԵՌԱԿԱՐՄԵՐԸ
ARMENIAN STUDIES TODAY
AND DEVELOPMENT
PERSPECTIVES

Միջազգային համաժողով
Երևան, 15-20 սեպտեմբերի, 2003 թ.
International Congress
Yerevan, September 15-20, 2003



Ձեկուցումների ժողովածու
Collection of papers



ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊՆ ԻԲՐԵՎ ԿՐՈՆԱՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՖԵՆՈՄԵՆ

Լիլիթ Երնջակյան
Հայաստան

Արդի հայ երաժշտագիտության զարգացման հիմնական ուղղություններն ու հեռանկարներն ուրվագծելիս անհնար է անտեսել էթնոերաժշտագիտությունը, որի տեսադաշտում են գտնվում աշուղական երաժշտաբանաստեղծական սիրավեպերն ու հերոսական դաստանները, դասական մուղամաթն ու սազանդարային երաժշտությունը՝ ժանրեր, որոնց արմատները մի կողմից՝ աղերսվում են ազգային տաղերգությանը, ժողովրդական ու զուսանական երգարվեստներին, մյուս կողմից՝ խարսխվում մերձավորարևելյան գեղարվեստական ավանդույթին:

Հայ իրականության մեջ անցյալում ձևավորվել էր մի հասարակական պատկերացում, համաձայն որի հիշյալ ժանրերն առավելապես մահմեդական պարսկաթուրքական նկարագիր ունեն և անհարիր են ազգային մշակույթին, ազգի ինքնությունը հավաստող գեղագիտական ու կրոնամշակութային խորհրդանիշներին: Նման վերաբերմունք կար հատկապես դասական մուղամաթի նկատմամբ, որն ընկալվում էր որպես մահմեդական մշակույթի խորհրդանիշ¹: Նույն օտարմանն էր ենթարկվել նաև աշուղական սիրավեպը:

Այսօրինակ սոցիալական պատկերացումները սահմանափակում էին ժանրի զարգացման հնարավորությունները և արգելակում նրա գիտական հետազոտությունը:

Չարմանալի է, որ այն, ինչ արտաքսվում էր Հայաստանից որպես մահմեդական մշակույթի խորհրդանիշ, 20-րդ դարի 50-60-ական թթ. նույն ճակատագրին էր արժանանում նաև մի շարք մահմեդական երկրներում («անախրոնիկ» պիտակավորումով աշուղներին վտարում էին սրճարաններից ու թեյարաններից): Այսօր իրավիճակը թուրքիայում և մահմեդական մի շարք երկրներում փոխված է: Էպիկական ասքերի ու սիրավեպ-դաստանների ավանդական կատարողական միջավայրը պահպանելու հարցերով մտահոգված որոշ նվիրյալներ նույնիսկ փորձեր են անում հատուկ սրճարաններ բացել, որտեղ միայն աշուղական դաստաններ պիտի կատարվեն: Որքանով սա կարող է նպաստել ավանդույթի պահպանմանը նոր հասարակական-մշակութային համատեքստում և այլ գեղագիտական արժեքներով կողմնորոշվող հասարակարգում՝ ցույց կտա ապագան: Այլ է պատկերը Հայաստանում, որտեղ օտարված արվեստի ժանրերը լիիրավ վերադարձի իրավունք ղեռնա չեն ստացել:

Հայ իրականության մեջ սիրավեպի ժանրի համարժեք դրսևորումներն աշուղ Ջիվանու, Ջամալու, Սազայու և այլոց հեղինակային փոխադրություններն են, որոնց շնորհիվ հին արևելյան սիրավեպը ևս մեկ անգամ հավաստեց իր կենսունակությունն ու զարգացման հնարավորությունները: Նրանց փոխադրությունները հայ-

կական հնչերանգ ունեն, արտացոլում են հայ ժողովրդի կենցաղն ու կրոնական պատկերացումները, հերոսներին բնութագրելու ազգային, հեղինակային մոտեցումը: Սրանք ժողովրդական ստեղծագործության այն ուղրտն են կազմում, որ «իրենցն» են համարում արևելյան տարբեր ժողովուրդներ, այնպես, ինչպես պարսկական երաժշտության դասական մեղեդիները, որոնք համաարևելյան մակամաթի արվեստի կանոնավորված հիմքն են:

Օրգանապես միածուլելով հայկականն ու արևելյանը (ավելի ստույգ՝ պարսկականն ու թուրքականը), հայ աշուղները դարձան նաև այնպիսի համաարևելյան ֆենոմենի իրավացի կրողները, որպիսին է աշուղական սիրավեպը: Եթե սկզբնական շրջանում նրանք հայերեն կատարումներով ժողովրդին ծանոթացնում էին արևելյան հայտնի սիրավեպերի և հեքիաթների, ինչպես օրինակ՝ «Քյոռօղլու», «Ալու և Քյարամի», «Շահ Իսմայիլի», «Աշուղ Ղարիբի» և «Շահ Սանամի» ստեղծագործաբար մշակված և հայացված տարբերակներին, ապա հետագայում հայ աշուղներն ստեղծեցին զուտ հայեցի ասքեր ու պատումներ՝ «Աղվան և Օսան», «Սմբատ և Սոֆյա», «Սոս և Վարդիթեր», «Վարդ և Մանուշակ» և այլն:

Արևելքի դասական ավանդական երաժշտության յուրաքանչյուր ճյուղ իր նպաստն է բերել աշուղական երաժշտաբանաստեղծական պատմողական արվեստի ժանրերին՝ դաստաններին, հիքայներին ու սիրավեպերին, որոնց կատարողական ավանդույթը որոշակիորեն երևակում է հոգևոր, ժողովրդամասնագիտացված երգարվեստների ու գործիքային երաժշտության միջև եղած սերտ կապերը: Խնդրո առարկա բնագավառում իրենց ներդրումն ունեն և հայ երաժիշտները՝ աշուղներն ու սազանդարները, որոնք ճակատագրի բերումով ապրել և ստեղծագործել են Մերձավոր ու Միջին Արևելքի մշակութային կենտրոններում՝ համաարևելյանի համատեքստում զարգացնելով ազգային գեղարվեստական ավանդույթը:

Հաճախ հանդիպող տերմինաբանական փոխառություններն ու էպիկական մեղեդիների օտարածին անվանումները չափանիշ չեն դրանց ծագումն ու ազգային պատկանելությունը փաստելիս: Պարսկերենի բառակազմությամբ ու վերջածանցներով պայմանավորված և այլ արևելյան ժողովուրդների երաժշտաբանաստեղծական ավանդույթ ներմուծված մի ամբողջ շարք մասնագիտական եզրերի, երաժիշտների զբաղմունքի և նրանց նվագարանի, լադային համակարգում տեղ գտած թվերի, մուղամների և դաստգահների անվանումների առկայությունը մի կողմից՝ վկայում է իրանական երաժշտարվեստի բարձր կանոնավորվածությունն ու տեսական մշակվածությունը, մյուս կողմից՝ մերձավորարևելյան մշակույթում նրա ունեցած զորեղ ազդեցությունը:

Կարևոր է, որ տվյալ բնագավառի հետ կապված որոշ եզրեր էլ իրենց իմաստաբանական մեկնությունն են գտնում հայերենի միջոցով: Էպիկական երգաստեղծության առաջին կրողների՝ զուսանների անվան բացատրությունը որքան մշուշապատ է այլ ազգերի մոտ, նույնքան հստակ է հայերենում: Հայերեն «գովասան» բառը հին պարսկերենում տառադարձվել է դարձել է «զուսան», այն չի ստուգաբանվում պարսկերենում և ընդգրկված չէ ստուգաբանական բառարաններում: Նույնը կարելի է ասել և վարձակ բառի վերաբերյալ, որ ներքաշվելով թուրքական երաժշտարվեստ, սկսել է կիրառվել վարսաղի կոչվող ցեղի երգերը մատնանշելու համար²:

Թուրքերենում հայերենից փոխառված ավելի քան 250 բառերից 24-ը երաժշտական եզրեր են. սկսած «պար» բառից և նրա բազմաթիվ ժանրային դրսևորումներից (օրինակ՝ բարոզբար, վարդիվար պար, էրմենի բարլար և այլն): Դրանք յուրացվել են թուրքերի կողմից և իրենց համապատասխան եղանակներով ներմուծվել թուրքական երաժշտարվեստ, որ հաստատում է հայ ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտության, մասնավորապես պարարվեստի նշանակալից ազդեցությունը թուրքական մշակույթի վրա³:

Արևմուտքի էթնոքրթնադիտության մեջ մեր օրերում երբեմն առկայծում են խոստովանություններ հայ աշուղների ու գործիքահարների խաղացած դերի մասին Իրանի և Թուրքիայի երաժշտական արվեստներում: Որքան էլ որ կողմնակալ են այդ խոստովանությունները, որոնք հիմնականում հայ երաժիշտներին կատարողների դեր են վերագրում, այնուամենայնիվ, դրանք օբյեկտիվ իրողությանը վերաբերող փաստեր են և հայ ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժիշտների ստեղծագործության գնահատման ուղղությամբ դրական քայլեր կարելի է համարել:

Աշուղական սիրավեպի համատարած կենցաղավարումը Մերձավոր և Միջին Արևելքում մեծապես պայմանավորված է ժանրի կառույցում ընդգրկված կրոնածիսական գործառույթ ունեցող մի շարք բաղկացուցիչներով, որոնց հետագա յուրացումը մահմեդական և քրիստոնեական մշակույթների կողմից բնավ չի բացառում դրանց արխայիկ գոյածների նմանատիպությունը: Այս առումով պրոսիմետրիկ ժանրի երաժշտական բաղադրիչի կարևորումը իբրև աշուղական սիրավեպի առանցքային չափանիշներից մեկի, թույլ է տալիս սահմանել նաև կոնկրետ ազգային տարբերակի ինքնությունը: Մենք հատկապես ընդգծում ենք այդ գործոնը, քանի որ արևելյան սիրավեպերի հետազոտության բնագավառում ամենաքիչ ուսումնասիրվածը երաժշտությունն է և առ այսօր մասնագիտական գրականության մեջ գոյություն չունի միասնական տեսակետ երաժշտական բաղադրիչի դերի և կշռի վերաբերյալ քննարկվող ժանրի կառույցում՝ առաջնային է, թե՛ ամենայնով:

Պատմողական տեքստն ընդմիջարկող երաժշտական դրվագները հանդես են գալիս այն բոլոր իրավիճակներում, երբ առկա է շփման հասարակական-կրոնական արգելքը, ծանոթությունը տարածական մակարդակում, սիրո բացատրություն, հրաժեշտ, ճանապարհի սկիզբ, վերադարձ և այլն: Նշված մոտիվներով ստեղծված երգերի դասակարգումը երևակում է ասքի մեղեդային մոդելի դիմամիկան և ոչ թե նրա իլյուստրատիվ գործառույթը: Օրինակ Աշուղ Ղարիբն իր սեփական հարսնացուի հարսանիքը կանխելու նպատակով Սուրբ Սարգսի օգնությամբ քաղաքից քաղաք տեղափոխվելիս ամեն անգամ երգում է հրաժեշտի գովք սիտուատիվ կրկնվող երգը, կամ էլ զանազան խոչընդոտների հաղթահարման համար կատարվում են բնության տարերքներին ուղղված պարտադիր խնդրանք-երգեր, քաղաքներին հրաժեշտ տալիս՝ հրաժեշտի գովքեր, որոնց ակունքները հասնում են մինչև հայկական աշխարհիկ մասնագիտացված երգաստեղծության կազմավորման շրջան՝ գովասանի, վիպասանի և գուսանի խիստ տարբերակված գործառույթներով: Այն է, պատմողական տեքստն ընդմիջարկվում է երգվող մասերով այնտեղ, որտեղ հրաշք է սպասվում: Այդ է վկայում նաև գլխավոր գործող անձանց համար բնորոշ դարձվածք-բանաձևը, որը դարձյալ պարտադիր հնչում է պատմողական մասից երգայինին անցնելիս՝ «Դա չեմ կարող բառերով արտահայտել, սագս տուր, որ երգով ասեմ»:

Երաժշտական և պատմողական բաղադրիչների տարանջատ դիտարկումը խախտում է ժանրի ներքին տրամաբանությունը, անհասկանալի դարձնում թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը: Հերոսների աստվածատուր ձիրքը երգելով պատմելու մեջ է և ոչ թե սոսկ պատմելու, իսկ առանց այդ ի վերուստ տրվող ձիրքի հրաշագործություն և տարածության մեջ տեղաշարժվելու հիմնավորում էլ չի լինի, քանի որ երգելու ունակությունն առաջին ապացույցն է արտասովոր մարդ լինելու: Այս անբակտելի միասնության ընթրումը առասպելաստեղծ մտածողության տեսանկյունից թույլ է տալիս գնահատել երաժշտապատմողական տեքստը որպես ծիսական, հավատալիքային կառույցի արտահայտչաձև, երաժշտության և հմայական ուժի կապի և դրա նկատմամբ ունեցած առասպելական հավատի դրսևորում:

Սիրավեպ-դաստանների առասպելաստեղծ էությունն սկսվում է հենց նրանց կատարողի անվան մեկնությունից, նրա դերի և ունակության ընկալումից: Աշուղ բա-

ռի միջինասիական համարժեքը՝ «բախշի»-ն նշանակում է նաև բժիշկ, հրաշագործ, կախարհ, որը երգ ու նվագի մոգական ուժով հիվանդից հեռացնում է չար ոգիներին: Ըստ ավանդության, եթե ապագա աշուղը գիշերեր լեռան վրա, խմեր աղբյուրի ջուրը և թափանցեր քարանձավը, ապա որևէ գերբնական էակ կամ սուրբ նրա համար նվագարան էր պատրաստում, երգեցողության գաղտնիքները բացահայտում, օժտում արտառոց երաժշտաբանաստեղծական ձիրքով, և արթնանալով հերոսը սկսում էր իր երաժշտասիրային ողիսականը: Կամ էլ հերոսը երիտասարդ տարիքում երագի մեջ սիրո խմիչքի գավաթ է ստանում որևէ սրբի (հաճախ՝ Հիդիր Իլյասի ⁴) ձեռքով և սիրահարվում երագում տեսած աղջկան: Հրաշագործ խմիչքը նրան օժտում է նաև երաժշտաբանաստեղծական ձիրքով և որևէ նվագարանի տիրապետելու վարպետությամբ:

Սիրավեպի ողբերգական ավարտը պայմանավորված է կրոնական անհաղթահարելի արգելքներով. օրինակ՝ «Ասլի և Քյարամ» սիրավեպում հերոսը բոցավառված իր սիրուց, միտակ ձևով այրվում է՝ երգելով հայտնի «Վառվում եմ, Ասլի, վառվում» երգը: Համեմատելի է Ադամ և Լիլիթ բիբլիական լեգենդի հայկական տարբերակի հետ, որտեղ դիվային, հեթանոսական կրթով պարուրված Լիլիթը՝ հակադրվելով առասպելի քրիստոնեական կրոնաբարոյական նորմերին, այրվում-մոխրավում է: Երկու դեպքում էլ քողարկված հնչում է կրոնական արգելքը կամ երկու կրոններն այնպես են հակադրվում միմյանց, ինչպես չարն ու բարին և այդ հակադրության անհաղթահարելիությունը հանգեցնում է հերոսներից մեկի զոհաբերմանը:

Մասնագիտական գրականության մեջ հաճախ են անդրադառնում էպիկական երգիչների և շամանների միջև եղած զեմետիկ կապին: Երագն ու ոգեկոչությունը, երագում սրբերի հայտնվելը և երագողին գերմարդկային հատկություններով օժտելն ու նրան առանձնահատուկ կարգավիճակ շնորհելը, երագում սիրո խմիչքի և կերակրի մատուցումը սիրեցյալին, հայելիների միջոցով ստեղծվող հոգևոր ու գայական կապն ու սիրահարությունը, որ շամանիզմի ինտեգրալ մասն են՝ սիրավեպերի ու հերոսա-էպիկական ասքերի կարևորագույն դրամատուրգիական տարրերից են: Սրբերի և սիրելի անձնավորությունների գերեզմանների, աղբյուրների և քարանձավների մոտ քնելու և երագի միջոցով երաժշտաբանաստեղծական շնորհքով օժտվելու երևույթը, որ աշուղների ստեղծագործության դոմինանտ մոտիվն է, իր արմատներով խորանում է նախաիլամական շրջանում ձևավորված կրոնական և հոգևոր պատկերացումների, մասնավորապես, շամանական գիտելիքի մեջ, որ նորեկը ուժ և իմաստություն էր ստանում ոգիների հետ ուղղակի կապ հաստատելու միջոցով: Սրբերի և ոգիների ձեռքից են աշուղներն ու բախշիները ստանում աշուղական մրցույթում ⁵ իրենց անպարտելի դարձնող կախարդական խմիչքները:

Աշուղական մրցույթը սիրավեպի անբակտելի մասերից է: Իր կառուցվածքային, բովանդակային-իմաստաբանական գործառույթով այն կարևոր տեղ է գրավում սիրավեպի ընդհանուր կառույցում և, կարծես, անտարանջատ առաղծ ունեցող ժանրի մանրակերտ խտացումն է: Մրցույթի ժամանակ են իմաստավորվում սինկրետիկ ժանրին բնորոշ տարբեր արտահայտչամիջոցներ՝ միմիկա, ժեստ, բացականչություն, նվագարանի կիրառություն, հարց ու պատասխան, հանելուկ լայն առումով հանկարծաբանական հմտություն: Այս դրվագներն առկա են համարյա բոլոր դաստաններում:

Սուֆիզմի և շամանիզմի հետ է առնչվում նաև աշուղական սիրավեպի դրամատուրգիայի մեկ այլ տարր՝ հայելին, որի միջոցով հերոսները ծանոթանում և սիրահարվում են միմյանց: Սուֆի պոետների համար այն աստծո հավերժական գեղեցկությունն արտացոլող խորհրդանիշ է: Անատոլիայի աշուղներն իրենց հեքիաթներում հայելին օգտագործում են իբրև աշխարհը ճանաչելու և տեսնելու միջոց: Օրինակ՝ «Աշիկ Ղուրբանի» հեքիաթում դերվիշները հերոսին հայելի են տալիս, որ նա

իր աչքերից վարագույրը հեռացնի և տեսնի ողջ աշխարհը, այդ թվում և մի գեղեցկուհու⁶:

Այսպիսով, մրցույթի տեսարաններում, ինչպես և այլ կանոնավորված դրվագներում, աշուղներն ու բախշիներն օգտվում են ոչ միայն երաժշտաբանաստեղծական արվեստի շտեմարանից, այլև կրոնամշակութային և ծիսահավատալիքային ավանդական պատկերացումների այն համակարգից, որ ծանոթ էր ժողովրդին, շաղկապում էր նրա անցյալն ու ներկան երաժշտությամբ, բանաստեղծությամբ ու խոսքով՝ մշակութային շարունակականության գիտակցությունն ամրապնդելով ժողովրդի լայն խավերի մեջ:

Խորհրդավոր-ծիսական և կրոնական գիտելիքի կիրառությունն է, որ արտասովոր արտահայտչականություն և ուժ է հաղորդում աշուղների խոսքին և նրա իմացությունն է օգնում հասկանալ ավանդական մրցույթի էությունն ու իմաստը: Նման արխաիկ սինկրետիզմը, որքան էլ օտարամուտ փոխառություններ ունենա և ազդեցություններ կրի, չի կարող ազատ տեղ գտնել որևէ էթնոմշակույթի ծիսահմայական համակարգում, եթե ընդհանուր և արմատական եզրեր չունենա նրա հետ: Ժանր, որ ընդգրկում է աղոթք, բանաստեղծություն, երգ ու նվագ, ծիսական արարողություն, մենջախաղ, հանելուկ, մրցույթ, իրավամբ կարող է դիտվել իբրև մշակութային երևույթ, իսկ նրա կատարումը կարող է դառնալ մշակույթի կառուցման ձև:

Գրականություն

- 1 **Երնջակյան Լ.**, Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Երևան, 1991:
- 2 Որոշ թուրք հեղինակներ վարձակ (վարսաղ) բառի վաղեմի կիրառությունն իրենց մշակույթում հիմնավորելու համար վկայակոչում են Մ. Խորենացու «Հայոց պատմությունը», որտեղ այն օգտագործված է հարճի, խնջույքներում պարող ու նվագող կին երաժիշտների նշանակությամբ: Ամենայն հավանականությամբ, վարձակներն իրենց արվեստով նախապես միևնույն գործառույթով մտնելով թուրքական ցեղերի մեջ, հետագայում խառնվել են նրանց առիթ տալով իրենց անվանն առնչվող վարսաղ կամ վարսաղի երաժշտաբանաստեղծական ձևի կազմավորմանը:
- 3 **Ամիրյան Խ.**, Հայերենից փոխառյալ բառերը արդի թուրքերենում, Երևան, 1996, էջ 7-8:
- 4 Հիդիր Իլյասը (Քադիր, Քիդր, Հիզիր) մահմեդական հայտնի սրբերից է, որ երբեմն նույնացվում է բիբլիական Իլյայի (Եղիայի), երբեմն էլ հնագույն մերձավորարևելյան գարնան աստվածությունների հետ: Թուրքերի ժամանակակից հավատալիքային պատկերացումներում Հիդիր Իլյասը գարնան տոնի՝ հիդրելլեսի առաջին օրը արևածագից առաջ հայտնվում է կամրջի կամ գետի մոտ և մարդկանց իղձերն ու ցանկություններն իրականացնում: Ալ Քադիրը բնութագրվում է իբրև գերբնական ուժերի տեր, կիսահրեշտակ - կիսամարդկային կերպար, որին տրված է հուսահատ մարդկանց փրկելու դերը: Նրան վերագրվում է նաև արիեստավորական միությունների հովանավորի գործառույթը: The Encyclopedia of Islam, vol. V, 1991, Leiden, p. 1156:
- 5 Հայ պաշտամունքային ավանդության մեջ իբրև աշուղների հովանավորող և երաժշտաբանաստեղծական ձիրքով օժտող սրբություն հանդես է գալիս Մշո սուլթան Սուրբ Կարապետը (տես՝ **Ս. Հարությունյան**, Մշո Սուրբ Կարապետ եկեղեցու պաշտամունքային նախահիմքերը և Ս. Կարապետի կերպարն ըստ ժողովրդական ավանդության, հոդվածը «Հայոց սրբերը և սրբավայրերը» ժողովածու, Երևան, 2001, էջ 21-28):
Երբեմն հայ-արևելյան սիրավեպերում նմանօրինակ գործառույթ է վերագրվում ս. Սարգսին, ինչպես օրինակ «Աշուղ Ղարիբում», որտեղ հերոսի հայրենադարձումը կամ հրաշագործ տարածական տեղաշարժը կատարվում է սպիտակ ձիավորի՝ ս. Սարգսի օգնությամբ, (տես «Աշուղ Ղարիբի հեքիաթը հանդերձ երգերով», փոխադրությունը

տաճկերենից, աշխատասիրեց Աշուղ Ջիվանին, չորրորդ տպագրություն, Ալեքսանդրապոլ, 1895): Ըստ ամենայնի, երկնային «սպիտակ հերոսը» աշուղական ասքերում, ինչպես և ծիսական բանահյուսության մեջ, համաձայն ժողովրդական հավատալիքների, հանդես է գալիս որպես սիրո և ամուսնության հովանավոր: Այս մասին տես՝ **Ա. Պետրոսյան**, Արա Գեղեցիկ և սուրբ Սարգիս, «Հայոց սրբերը և սրբավայրերը», էջ 162:

- 6 **Basgoz I.**, Turkish Folk Stories about the Lives of Minstrels, "The Journal of American Folklore", vol. 65, 1965, էջ 1: