

ԿԵՈՋ ԿԵՐՊԱՎՈՐՄԱՆ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ
ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒՄ

(Պատմատիպաբանական վերլուծության փորձ)

Ռ. Հ. ԽԱՀԱՏՐՅԱՆ

Քննարական քանահյուսության մեջ իր ուրույն տեղն ունի կնոջ կերպարի բացահայտումը, նրա արտաքին քարեմասնությունների գովքն ու նկարագիրը՝ յուրատիպ գեղարվեստական ձևերով, հնարանքներով ու արտահայտչամիջոցներով, որոնք գալիս են վաղընջագույն ժամանակներից: Բանավոր ավանդության գեղագիտական ընդհանրություններն ու օրինաչափությունները, կերպավորման գեղարվեստական տարրերի հիմքն ու պատմական զարգացման արմատները պետք է փնտրել առասպելական մտածողության՝ և ձոներգ-քանաստեղծությունների մեջ, որոնք քնորոշ են ընդհանուր առասպելա-քանաստեղծական լեզվամտածողությանն ընդհանրապես:

Նմանատիպ բոլոր այն երգատեսակները, որտեղ գովերգվում է կնոջ արտաքինը, մըշտապես ունեցել են ձոներգային բնույթ՝ քնորոշ անտիկ դիֆիրամբներին, որոնց թեմատիկ հիմքը աստվածների առանձնակի գովքն էր, փառաբանությունը: Ձոներգային քանահյուսությունը քնորոշ է հիանարեյան քանաստեղծությանը, այդ թվում՝ հայ երգային քանահյուսությանը: Երգային քանահյուսության մեջ պահպանված ձոներգային հորինվածքները (դիցանուն թե աճձնանուն) ստեղծագործական զարգացման գործընթացում մշտապես վերահիմաստավորել են՝ պահպանելով հին հիշատակները, գեղարվեստական կայուն ձևերն ու առանձնահատկությունները՝ հետզհետե ձեռք բերելով որոշակիություն ու քանաստեղծական արժեք: Իբրև հնագույն մտածողության արդյունք, դրանցում որոշակի և կարևոր դեր ունեն դիցանուն կրկնակները (Դերիկո-Նիհա, Նար), որոնք իբրև իմաստաբանական հիմնատիպեր, ինվարիանտ-անփոփոխակներ և դիցանուն-կերպար-պատկերներ, կրկնությամբ ու խոսքի հմայական զորությամբ ստեղծել են աստվածների և վերերկրային ուժերի հետ հաղորդակցվելու հնարավորություն (որոշակի ցանկությունների իրագործման ակնկալիքով)՝ ծառայելով բուն ծիսական քովանդակությանը: Ձոներգերն իրենց տարաբնույթ դրսևորումներն ունեն հայ պարերգային քանահյուսության մեջ: Օրինակ՝ Նար, նար, նար, նար² ուղիղ, նարե, նարոյ, նարգույ՝ բաղադրյալ ձևերով կրկնակները, ինչպես նաև «նարին, նարին» ծիսերգը (ՀԱԲ, հ. 3, էջ 119), որոնց խոսքային բնագրերը իրագործվում էին սրբազան աճձի քողարկված հիշատակումով (ներկա դեպքում ակնկալելով ցանկային՝ աճձ-րևը), բացահայտ գործառությանին աղերս ունեն Նար դիցանվան հետ⁴, որն ըստ Դեյմերի՝ ջրի ոգին է⁵ և ծագում է հնդեվրոպական ընդհանրության շրջանից՝ (nav— արագահրս գետ) քնորոշ հնդեվրոպական քանաստեղծական ավանդությանը⁶: Ի սկզբանե քանոն ու

¹ Տե՛ս В. И. Еремина, Проблемы исторической поэтики в наследии А. Н. Веселовского, «Вопросы теории фольклора», «Русский фольклор», т. XIX, Л., 1979, էջ 136—137:

² Տե՛ս Բեհեև, Հայ ազգագրություն և քանահյուսություն, հ. 3, Երևան, 1972, էջ 105, այսուհետև սկզբադրույրը տեքստում՝ ՀԱԲ, հ. 3:

³ Կենդանի կենցաղավարող երգային քանահյուսություն, այսուհետև՝ ԿԿԵԲ:

⁴ Տե՛ս Ռ. Խաչատրյան, Պաշտամունքային տարրերը Սասնո և Տարոնի պարերգերի կրկնակներում, ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի գիտ. նստաշրջան, զեկուցումների թեզիսներ, Երևան, 1980, էջ 51:

⁵ Տե՛ս Հ. Մարտիրոսյան, Գիտությունը սկսվում է նախադարում, Երևան, 1978, էջ 69:

⁶ Տե՛ս Т. В. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов, Индоевропейский язык и индоевропейцы, т. II, Тбилиси, 1984, էջ 670—671:

բանաստեղծությունն իրենց մեջ ներառել ու կենտրոնացրել էին նաև ժողովրդի ողջ գեղագիտական կյանքը⁷:

Ձոներգային բնույթի բոլոր փառաբանական երգերում իրրև թեմատիկ հորինվածքային հատկանիշ գովերգվում են աստծո, կնոջ, «թագուհու» կամ որևէ նշանավոր անձի արտաքին բարեմասնությունները:

Օրինակ՝

Կը քելեր, հա՛յ, կը քելեր,
Մազերն էր օսկի թելեր,
Երեսն էր լուսնակ բոլոր,
Աչքերն էր բալաք բիլոռ,
Ընքերն էր կամար ու կեռ,
Քթիկն էր սուլթան սիսեռ,
Լեզուն էր քրթույն ի խաղ,
Քշերն էր խնձորն ի շաղ,
Ակոնքն էր սաղաֆ՝ ի շար,
Պոկունքն էր բարակ ի լար,
Բալեղն էր բարդին ի փելք,
Շորորն էր կաքալի քելք: (ՀԱՆ, հ. 8, էջ 111)

Հայ քնարական բանահյուսության մեջ անձնանուններով գովերգերի շարքերը (Շուշո, Նուբար, Ջուլո, Դիլբար, Խանն և այլն) ի հայտ են քերում հորինվածքային նույնատիպ առանձնահատկություններ (տողերի հափառուն շարակցական կազմություն, դիմումային և թվերգային (ոեչիտատիվ) բնույթ, մարմնի ստանձին մասերի գովք), մարմինն ու արտաքինը դիտելով ընդհանուր ամբողջության ու կազմախոսության մեջ, ընդգծելով այն ամենի գեղեցկությունն ու կատարելությունը, ինչ կապվում է կնոջ արտաքին նկարագրի հետ: Գովերգերում, հայերեններում և ընդհանրապես ձոներգային բնույթ ունեցող բոլոր երգատեսակներում, որոնց մեջ գովերգվում է կնոջ արտաքինը, հին երգիչ-հորինողները յուրացրել են գեղարվեստական ձևերի (հաստատուն մակդիրների ու համեմատությունների) յուրօրինակ, կայուն համակարգեր: Հորինող-կատարողները մշտապես դիմել են գեղարվեստական որոշակի հնարանքների՝ կախված անհատական-ստեղծագործական վարպետությունից, ազատ ընտրությունից, երգարճից ու ճաշակից: Իրրև երգային մտածողության հնագույն տիպաբանական նմուշներ, գովք-ձոներգեր հանդիպում են նաև ժողովրդական վեպում⁸ (հիշենք գուսանների կողմից Խանդուբ խանումի գովքը Սասնա ծռերում), որոնք ձոներգերի կատարյալ նմուշներ են:

Ժողովրդական երգարվեստում դեռևս գոյություն են նմանօրինակ երգերի թացառիկ նշումներ: Օրինակ՝

Մաղներտ ի մոմեղեն,
Ղևզներտ ի՛ սրղըֆ նմանը,
Ընքներտ ի խավով քըշին,
Աճկերտ ի՛ զանտեղ նմանը⁹:

Գեղարվեստական տարաբնույթ ձևերով ու միջոցներով ներկայացնելով կնոջ արտաքինը՝ հին ժողովրդական երգիչները կնոջ մարմինը դիտել են իրրև ամբողջի աստվածային մասեր, որոնց առանձնակի գովքը առավել ընդգծվեց միջնադարում, հատկապես վերածնության շրջանում, երբ կնոջ արտաքինը ներկայացվեց իր ներքին կատարելության մեջ՝ բացահայտելով նաև նրա հուզաշխարհը:

Այն ազգային յուրատիպ մտածողությամբ և արվեստի թացառիկ ուժով դրսևորվեց Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործություններում, որոնք որակվեցին իրրև «մարդկային մարմնի և հոգու ազատության պահանջ... զգայարաններով դիզուած պատկերացումներու և համեմատություններու շտեմարան»¹⁰, որտեղ որոշակիորեն առկա են ժողովրդական

⁷ Տե՛ս *Поречия, Эстетика и поэтика*, М., էջ 190—191:

⁸ Տե՛ս «Սասունցի Դավիթ», 1981, էջ 254 (առաջաբանը և ծանոթագրությունները Ա. Հարությունյանի):

⁹ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ, Ի. Խաչատրյանի ֆոնդ, FRI, 1707, այսուհետև՝ FRI, գրապնել է Թալինի շրջանի Ն. Բազմաբերդ գյուղում, բանասաց՝ Մարտիրոսյան Զաքար, 82 տ., Սասուն-Ռղմզանք:

¹⁰ Լ. Փանոս, Երկեր, հ. IX, Պեյրուս, 1946, էջ 114—118:

գեղարվեստական մտածողության սկզբունքներն ու առանձնահատկությունները: Դրանք հիմնականում դրսևորվեցին՝

ա) Ժողովրդական աղոթքներին ու երգերին բնորոշ կայուն մակդիրների ու համեմատությունների կիրառությամբ (օրինակ՝ ծով աչք, ծիրանի ծղիք, կարմիր վարդ և այլն):

բ) Բաղաձայնությւը (ալիտերացիան) իբրև գեղարվեստական, բանաստեղծական արտահայտչամիջոց, որը բնորոշ է հնդեվրոպական, նաև հայ ժողովրդական բանաստեղծական ավանդությանը¹¹:

գ) Կնոջ մարմնի մասերի թվարկումը, քանակը, ինչպես նաև գովքը, որը տարածված էր նաև միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծության մեջ՝ դիտվելով իբրև վաղնջական ըմբռնման արդյունք¹²:

Կնոջ մարմնի առանձին մասերի թվարկումն ու գովքը, իբրև ժողովրդական բանաստեղծության հորինման առանձնահատկություն, կերպավորման եղանակ, խիստ տիպական ու բնորոշ է հատկապես յողովրդական երգամտածողությանը, որը սերում է հնագույն պատկերացումներից, թերևս մարմնի մասնատման երևույթից: Նմանատիպ երգերում մարմնի մասերի առանձին թվարկումը (երես, քերան, աչքեր, ատամներ, քիթ, շրթունքներ, թեւեր, ոտքեր, կուրծք, հասակ և այլն) և ապա՝ նմանակումը երկնային և երկրային տարրերի հետ հավանաբար տիեզերական առաջին զոհի առասպելի¹³ հիշատակն է՝ վերախմաստավորված բանավոր ավանդության, մասնավորապես առասպելա-բանաստեղծական մտածողության մեջ: Ըստ այդմ նախամարդու (կնոջ) մարմնի մասերը ընկալվել են իբրև «աշխարհակառույց շինանյութ», իբրև առանձին աստվածություններ և ընդհանուր առասպելական մտածողությամբ նույնացվել տիեզերքի մասերի և ապա երկրային տարրերի հետ¹⁴:

Տիեզերքը մարմնավորող վեդայական առաջին զոհի՝ Պուրուշայի մարմնի մասերից (շուրթերից) են ծնունդ առնում Ինդրան և Ագնին¹⁵: Հին Եգիպտական Պտաֆ աստծու մարմնի մասերը նույնպես նույնացվել են տիեզերքի մասերի հետ, որոնք հանդես են եկել իբրև առանձին աստվածություններ՝ իրենց մեջ միացնելով ողջ էնեադան, և ինչպես ասվում է՝ լեյդեմյան մի պապիրոսում. «Բո մարմնի մասերը բոլորը աստվածներ են՝ միացած թո մարմնի մեջ»¹⁶: Հավանաբար, հնագույն այս ըմբռնման արդյունք էին նաև վանի թագավորության թաղման ծիսակարգում հանդիպող «երկրորդական» կոչված թաղումները: Արգիշթիխիմիլիի հնավայրում հայտնաբերված սարկոֆագի անուանասփորներում գտնվել են մարդու մասնատված ոսկորներ և զարդեր՝ առանձին շքեղ սափորներով (մ. թ. ա. VIII—VII դդ.)¹⁷:

Ընդհանուր առասպելաբանական այս ըմբռնումը (մարմնի մասնատումը), իբրև խորհրդանշանային արտահայտչամե, բազմիցս վերախմաստավորվել է հայ բանավոր ավանդության, ինչպես նաև՝ բանաստեղծական մտածողության մեջ: Ըստ հայոց ավանդության¹⁸ (քրիստոնեական տարրերի համադրմամբ), այնպես է ընկալվել նաև սբ. Կարապետի մարմինը, որի մասնատված մասերի վրա վանքեր են կառուցվել՝ անվանակոչելով առանձին սրբերի անուններով: Պատահական չէ նաև հնագույն թագավորագովքում պահպանված ներքոհիշյալ օրհնանք-քարեմաղթությունը.

¹¹ Ս. Հարությունյան, Հնդեվրոպական տաղաչափության մի քանի առանձնահատկությունների դրսևորումները հայ հին բանաստեղծության և բանահյուսության մեջ, «Պատմա-բանասիրական հանդես», № 4, 1987, էջ 49—55:

¹² Տե՛ս Վ. Նազրանդյան, Գրիգոր Նարեկացի, Եր., 1990, էջ 88:

¹³ Տե՛ս В. Н. Топоров, Мифы народов мира, т. II, Первочеловек, М., 1982, էջ 300—302:

¹⁴ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 301:

¹⁵ Տե՛ս «Հին Արևելքի պոեզիա», Երևան, 1982, էջ 271, այսուհետև՝ ՀԱՊ:

¹⁶ В. Н. Топоров, նշվ. աշխ., էջ 300—302:

¹⁷ Տե՛ս Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Ռ. Մ. Շորոսյան, Արգիշթիխիմիլիի սարկոֆագը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1986, № 3, էջ 222:

¹⁸ Տե՛ս ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ, խառը ֆոնդ, FFI, 5297—5707: «Սբ. Կարապետի գլխի կղնին վըր ջորում, կհասուն Տրապիզոն ու կհորին Խայսարի գլխում ու անուն կղնին սբ. Հովհաննեսի վանք, սջ ձեռաց մանցած մաս լէ կհորին Մուշ, ընտրա անուն լէ դրին Առաքելոց վանք... Սբ. Կարապետ ուներ յոթ անուն, ամեն անվան համար վանք մէ զղնին» Պատմել է Տոնե Հովհաննեսի Հովհաննիսյան, 106 տարեկան, Բագու գյուղացի, եղել է Սբ. Կարապետ վանքի ծիսպանը, գրի է առել Սանասար Սանասարյանը, 1974 թ. Աշտարակի շրջանի Ավան գյուղում:

**Յոթն անվան տեր սբ. Կարապետ,
Օրհնե զթագավոր ու զթագուհին¹⁹:**

Մարմնի մասնատման երևույթը և առանձին մասերի թվարկումը հայ ժողովրդական քանաստեղծության մեջ, իբրև առասպելաբանաստեղծական հիշատակ և գեղարվեստական հնարանք, որն ընկած է հիմնականում ձոներգերի, ինչպես նաև ողբերի թեմատիկ-ձևա-կառուցման հիմքում, հավաստվում է նաև միջնադարյան «Տաղ ի վերայ կարոյն» երգի տարբերակներով²⁰, որտեղ այլաբանորեն, քրիստոնեական երանգավորմամբ տրված է կա-րավ խորհրդանիշ-կերպարի, ներկա դեպքում՝ զոհի, անդամահատման ողջ ընթացակարգը, որը դիտվել է իբրև զոհաբերման արարք²¹ և ծիսերգերին բնորոշ արարողության պատկեր.

**Ջայս իմ կարկըրնակ վզիկս,
Ականջէ-ականջ զհնեցին,
— Ջայս իմ կարմրուն ա ր ի ւ ն ս,
Ի գետին ի վայր թափեցին,
— Ջայս իմ կարմրած կ տ ո յ ց ս,
Կըրակին կածին հասուցին,
— Ջայս իմ մանտրուք այլ ո տ ո թ ս,
Ի ծնկացն ի վայր կըտրեցին,
— Ջայս իմ գունգզուն փ ք ե տ ո թ ս,
Մեկ ի սար հանին, մեկ՝ ի ձոր
Եվ սուրբ Ակով(բ) կայ նման՝
Մ ա ս ն-մ ա ս ն կ տ ր ա տ ե ց ի ն:**

Այլ տարբերակներում՝

- = Եւ սուրբ Ազովկայ նման
Մ ա ս ն-մ ա ս ն կ տ ր ա տ ե ց ի ն: (ՀՄԺԵ, էջ 222):
- = Զինչ սուրբ Յակովկայ նման
Մ ա ս ն-մ ա ս ն ք ա ժ ա ն ե ց ի ն: (ՀՄԺԵ, էջ 219):

Երգային մտածողության մեջ որոշակիորեն դրսևորված է ամբողջի մասնատման երե-վույթը: Այն բնորոշ է նաև երկրագործական կենցաղին ուղեկցող որոշ երգերի հորինված-քին և հատկապես ակնհայտ է սյուժետային գծեր ունեցող «Համբարձման երկուշաբթին» պարերգի տարբերակներում²², որ խոսքի հմայության հավատալիքով, իբրև հողին կա-տարվող սեփական անձի զոհաբերման արարք, համաձևունակության (իզմորֆիզմ) սկզբ-բունքով մարմնի մասերը (երես, բերան, աչքեր, առամներ, մեջք, մատներ, մազեր և այլն) նույնացվել են նաև երկրային տարրերի ու արտադրամիջոցների հետ:

Օրհնակ՝

- = Ա չ ք ե ր ս աղբյուր էրեցի,
Թ և ե ր ս թիակ էրեցի,
Ջ ք ե ր ս մանգզոն էրեցի,
Պ ա ռ ե կ ս քալխիր էրեցի²³:
- = Մ ա տ ն ե ր ս հորսելի արի,
Ա կ ո ե ք ս՝ գերնդի էրեցի²⁴:

Այստեղ զոհաբերման արարքներ են դիտվել նաև ցանքը (ցորենը հողին պահ տալու) և ապա հունձը (ոչնչացնելու)՝ մահվան և հարության գաղափարներով, և ինչպես Ֆրեյ-

¹⁹ Վ. Պետոյան, Սասնա ազգագրությունը, Երևան, 1965, էջ 246, այսուհետև՝ Վ. Պ., Ս. Ա.:

²⁰ Տե՛ս Աս. Մնացականյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956, էջ 216—227, այսուհետև՝ ՀՄԺԵ:

²¹ Տե՛ս Ա. Օղաբաշյան, Ամանորը հայ ժողովրդական տոնացույցում: «Հայ ազգագրու-թյուն և քանահյուսություն», հ. 9, Երևան, 1978, էջ 46—47:

²² Տե՛ս Ռ. Խաչատրյան, «Համբարձման երկուշաբթին» պարերգի իմաստաբանական վերլուծության փորձ, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1991, № 6, էջ 87—94:

²³ Փ. Սրվանձտյան, Երկեր, հ. 1, Երևան, 1978, էջ 536—537, այսուհետև՝ Սրվձտ., հ. 1:

²⁴ Ս. Հայկունի, Էմիմյան ազգագրական ժողովածու, հ. 2, Վաղարշապատ, 1906, էջ 74—76;

լեւնքերգն է իրավացիորեն գտնում՝ «Թաղել հողում ցորեն, թե մարդ, միննույն Հ, կատարվում է զոհաբերություն հողին, տարբերությունը ոչ թե փաստի, այլ զոհաբերման տիպի մեջ է»²⁵: Միսական այս պարերգի սյուժեական ածանցյալ գծերն իրենց զերջնական լուծումով ու ներքին իմաստակառուցվածքային հատկանիշներով աղերսվում են հիմնական տեքստի առասպելաբանաստեղծական իմաստաբանությանը, այն է՝ հողի և կնոջ, որպես պտղաբերման նախակարի հետ:

Մարմնի մասերի թվարկումն ու գովքը, որն ընկած է հայ ժողովրդական ձոներգային բանաստեղծության հիմքում, ստեղծագործական զարգացման ընթացքում կայունացել է ոչ միայն իբրև թեմատիկ զարգացման հիմք, իմաստաբանական մեկնակերպ (զոհաբերման արարք դիտելու միտում), այլև՝ գեղարվեստական արտահայտչաձև, պատկերավորման ու կերպավորման եղանակ: Բոլոր դեպքերում կնոջ արտաքին նկարագիրն ամբողջանում է ձևակառուցվածքային, թեմատիկ-գաղափարական և գեղագիտական միաձուլվերտվածքով՝ բնության նկատմամբ ու շրջապատող աշխարհի հետ ներքին զուգընթացությամբ:

Առասպելաբանաստեղծական ըմբռումներն ու հիշատակները, հատկապես կնոջ մարմնի մասերն իբրև տիեզերական մասերի ամբողջություն դիտելը երգիչ-կատարողների կողմից, գեղարվեստորեն յուրացվել են իբրև իմաստաբովանդակային կայուն հենակետեր ու գեղարվեստական հնարանքներ բնության երևույթների ու երկնային լուսատուների նմանակմամբ. աչք—արեգակ, երես—լուսին, հասակ—բարդի, մազ—խոտ, թերան—կրակ և այլն: Լեզվախմբատաբանական նմանատիպ նույնացումները, իբրև հնագույն ըմբռնման արդյունք, բնորոշ են նաև իրանական ավանդությանը, որտեղ մարդու մարմնի մասերը նույնացվել են երկրային տարրերի հետ²⁶ (ուկոր—հող, մազ—բուսականություն, շնչառություն—քամի և այլն): Լեզվական նմանակումները, նախնական ընկալումն ու խորհրդանիշ պատկերները հայ ժողովրդական բանաստեղծության մեջ հետզհետե տեղի են տվել առավել կենդանի ու տեսանելի պատկերների: Օրինակ՝

**Աղջի՛կ, աղջի՛կ, ես քեզ գերի,
Կրակն ինկե սիրտս կերի,
Պայամա բոց բերնես կելնի,
Կուց մի ջուր տուր, չէլնի իրիցի՝²⁷:**

Ժողովրդական երգերի գեղարվեստական ձևերը, չձերբազատվելով խորհրդանշանային նշանակությունից²⁸, ինվարիանտային ձևերից ու առանձնահատկություններից, որոնք երգային բնագրերում պահպանվել են գեղարվեստական կայուն ձևերի՝ մակդիրների, պատկեր-համեմատությունների և լեզվական բանաձևումների տեքստով, վերարտադրման գործընթացում որոշակիորեն (իրենց վրա) կրում են անհատական-ստեղծագործական, գեղագիտական ընկալման և գեղարվեստական ինքնագիտակցության կնիքը՝ ձգտելով տիպական և կատարյալ պատկերների: Օրինակ՝

**Մոցիկդ առաւօտ նման,
Առաւօտուն շաղերն ի վրան,
Երթամ՝ բարկ արև ըլնիմ,
Գամ ցաթեմ, շաղերդ ժողվիմ: (ՄԱ., հ. Բ., էջ 262):**

Կնոջ արտաքինը նկարագրող ու ամբողջացնող նման արտահայտչաձևերն ու միջոցները, որոնք պայմանավորված են նախնական ըմբռումներով և կապված են երկնային լուսատուների ու բուսական աշխարհի խորհրդանիշների հետ, որոշակիորեն ստանում են ընդհանուր բանաստեղծական արժեք²⁹:

Մալայուն համեմատություններն ու կայուն մակդիրները՝ ներքին զուգադրումներով ու նմանակումներով, ձեռք են բերում ավելի առարկայական հատկանիշներ ու դրսևորումներ:

Օրինակ՝

Բերան—խորան	շրթունք—լար
բերան—ֆինջան	շրթունք—լիմոն

²⁵ О. Ф. Фрейденберг, Миф и литература древности, М., 1978, с. 94.

²⁶ Ст'ю В. Н. Топоров, Гзվ. աշխ., էջ 300:

²⁷ Մ. Արեղյան, Երկեր, հ. Բ, էջ 119, այսուհետև՝ ՄԱ:

²⁸ Ст'ю Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, М., 1979, էջ 167:

²⁹ Ст'ю В. Հարությունյան, Մանուկ Արեղյան, Երևան, 1970, էջ 262:

Ձամ իս թորգի էրան, էրան,
Պոլոս էրիս՝ բզդիզ պ եր ան:
Գմանի ժամդան խոբ ան,
Մոցդ ի ման սաղմոսարան: (FRI, 2589—2590)
Ջքու պ եր ան, վր չըս գրեսք,
Ժամդան խոբ ան ման: (Վ. Պ., Ս. Ա., էջ 192)
Բ եր ան դ է լալե ֆի մ ջ ան: (Մ. Ա., հ. Բ, էջ 38)
Պ ո կ ու ն ջ ք ն էր բարակ ի լ ար: (Հ. Ա. Բ., հ. 3, էջ 111)
Պ ո կ ու ն ջ ք ն է լ ի մ ո ն մ ման: (Մ. Ա., հ. Բ, էջ 147)

Երես-լուսին կայուն պատկեր-համեմատությունը կնոջ կերպարն ամբողջացնող արդի ժողովրդական երգերում փոխարինվել է երես-գաթա առարկայական մեմանակման՝ = Բոլոր երես՝ գլմանի գաթա³⁰:

Աչք—արեգակը՝ աչք—կանթեղ (Սրվձու., հ. 1, էջ 280), աչք—շուշան (Վ. Պ. Ս. Ա., էջ 392), աչք—քիլոռ (ՀԱԲ, հ. 3, էջ 111), աչք—բրբայ (ԿԿԵԲ), աչք—շուշա (ՀԱԲ, հ. 3, էջ 113), աչք—խաղող (ԿԿԵԲ):

= **Ընքերս ի խավով քըշին,**
Աճկերս ի՝ գանտեղ մմանը: (FRI, 1707)
 = **Ջքու աչքեր, որ ես գրեսք,**
Բշերգու շուշան մման: (Վ. Պ. Ս. Ա., էջ 392):

Այստեղ չի կարելի չնշել կայուն համեմատությունների, հաստատուն գեղարվեստական ձևերի դրսևորումներն ընդհանուր բանաստեղծական մտածողության մեջ՝ բնորոշ հատկապես հին արևելյան բանաստեղծական լեզվամտածողությանը: Կայուն ձևերի իրագործմամբ, մեմանակմամբ կամ որոշակի հատկանիշների ընդհանրությամբ՝ աչք—արեգակ, երես—լուսին, աչք—շուշան, և գույների համադրմամբ պատկեր-համեմատությունները բնորոշ են ման հին հնդկական բանաստեղծությանը (ՀԱՊ, էջ 578): Վերոհիշյալ երգերում հանդիպող Բշերգու շուշան պատկերը ձգտում է առավել որոշակիության ու տիպականացման՝ ընդգծելով Բշերիկի (տեղավայր Արևմտյան Հայաստանում) շուշանի մուգ գույնը:

Կնոջ կերպավորումը ժողովրդական երգերում իրագործվում է մեման գեղարվեստական քազմաբնույթ ձևերի և թեմատիկ-բովանդակային նորր ռու միաձուլ համադրմամբ, որոնցում գովերգվում է՝

ա) Կնոջ դեմքն ամբողջությամբ.

Երեսդ՝ ի լուսին մման,
Ու զիֆերդ ի դատիր գիշեր,
Ընքեր՝ Բեհեշտի խնձոր,
Լ՛ի ծովուն տուած քեզ աչքեր,
Ուներ՝ կեռ ու մեռ ունիս,
Թուխ աչքեր, թարթիչդ է նետեր,
Բերանդ է լալե ֆիմջան,
Մեջն ի լիք է մարգարիտներ (Մ. Ա., հ. Բ, էջ 88):

բ) Մարմնի և այլ բարեմասնությունների գովքը.

= **Ես քու ձայնիդ խև եղա,**
Քո ստեղծողին եմ ծառա: (ՀՄԺԵ, էջ 97):
 = **Հալապու Դմէշխ քաղաք,**
Ով որ գրո ձայնդ լսե՛
Տրել զարևուն զթարկն,
Հասրաթով զքեզ կու տեսնէ: (Մ. Ա., հ. Բ., էջ 158)
 = **Նստեր, կայներ խանմնակ**
Աստղ ու լուսնի մմանակ: (Սրվձու., հ. 1, էջ 582)

գ) Հագուստի նկարագիրն ու գովքը.

= **Կարմիր ու կանաչ հագնիս,**
Ջինջ նռան հատիդ մմանիս (Մ. Ա., հ. Բ., էջ 249)

³⁰ Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ, Երևան, 1935, էջ 63:

= Ախաւտեղ հազեր ես, թեւորդ ճեղ է,
Բոյդ բարակ լ'երկան, ցորենի ճեղ է,
Մազերդ հաստ ու բարակ՝ սրմայի թել է³¹:

դ) Զարդերի գովքը.

= Նխշուն միզար, ալ բնդեր,
Զիսի վառեց քու գնդեր: (Մ. Ա., Բ. Բ., էջ 800)

= Ախճի՛, քու ջըզտի մախշեն,
Վարից ըմ սրդի բախշեն: (ԿԿԵԲ)

= Կը փղփղա ճակտի մաղշեն,

= Կը շնկշնկա կոնդառի ճալշեն: (Մ. Ա., Բ. Բ., էջ 800)

Կնոջ կերպավորման գործընթացում, իբրև գեղարվեստական կայուն հատկանիշներ և արտահայտչամիջոցներ, հանդես են գալիս նաև գույները (սև, կարմիր, կանաչ, կապույտ, սպիտակ, դեղին և այլն): Քնարական երգերում առավել հաճախադեպ կիրառություն ունեն հատկապես սև, սպիտակ, կարմիր գույները, որոնք դրսևորվում են իբրև կայուն մակդիրներ և բնորոշ են ժողովրդական հնագույն լեզվամտածողությանը՝ դիտվելով իբրև նախնական գույներ³²:

Ժամանակի ընթացքում կորցնելով նախկին խորհրդանշանային իմաստաբանական արժեքը, դրանք ձեռք են բերել որոշակի գեղարվեստական հատկանիշներ՝ երբեմն վերաճելով ընդհանրացնող պատկերների.

= Թ ո ի խ ա շ է՛ ր, չես իզակ օր մի հարցանես,
Շատ եմ քաշեր դարդ ու դահր քեզ համար (Մրվձտ., Բ. 1, էջ 591)

Երգիչ-կատարողների կողմից, երբեմն տրամաբանական հատկանիշը ընդհանրացնելով ու ընդգծվելով, ընկալվում է իբրև գեղարվեստական տիպական հատկանիշ՝ ավելի սաստկացնելով, տեսանելի դարձնելով պատկերը.

= Աղշի՛, էդ քու ճ եր մ ա կ ծ ո ճ
Էղավ ընճի անթարոց: (FRI, 2715—2718)

= Անի՛գ, սիրո՛ւն, շատ խորոտի՛կ
Խորոտիկ Մըլրո: (FRI, 1815, 2715—2718)

Ժողովրդական երգերին բնորոշ մակդիրներով, արտահայտչաձևերով ու իմաստաբանականային ինվարիանտներով կնոջ կերպարն ամբողջացնելիս երգասաց-հորինողները դիմում են գեղարվեստական յուրատիպ հնարանքների ու համեմատությունների՝ կապելով դրանք ընկերային-կենցաղային և պատմաաշխարհագրական որոշակի դրսևորումների հետ, որոնցով տեղայնացվում են երգային ստեղծագործությունները:

Կնոջ արտաքինը նկարագրող ժողովրդական երգերում երբեմն իբրև գեղարվեստական դրսևորումներ են հանդես գալիս նաև աշխարհագրական տեղավայրերը: Թեպետ գավառների, երկրների, քաղաքների, գետերի ու լճերի, իբրև համեմատության միջոցների, կիրառությունն ըստ Աթեղյանի բնորոշ չէ հայրեններին ու նոր ժողովրդական երգերին (Մ. Ա., Բ. Բ., էջ 152), այնուհանդերձ քնարական երգերում առկա են նմանատիպ նմուշներ: Օրինակ՝

= Գուզալ մ'ներեկ տեսայ,
Ի քաղաքն ի ի յ Ա ն ք ու ր ե ա յ,
Երեսն էր պտրի լուսին,
Լուս կու տեր այմաս ի վերայ,
Երես տեսնել է տուր,
Ս է լ ա ն ի կ ու զ Ա տ ր ն ա յ.
Ծով աշերուն գին արար,
զ ու ս կ ու դ ա բ ն ի Ղ ա լ ա թ ե ա յ.
Դարձաւ ու փէշքէշ արար՝
Շ ա մ քաղաք ու Մ ս ը ր ի վերայ: (ՀՄԺԵ, էջ 277)

= Ո՛ւշ մարն է քերեր նման,

³¹ Մ. Թումանյան, Հայրենի երգ ու բան, Բ. 2, Երևան, 1988, էջ 151:

³² Տե՛ս B. H. Тоноров, նշվ. աշխ., էջ 301:

Ո՛ւշ արևն ու ո՛ւշ լուսնկան,
Քեզ բերեր՝ Մ ը ս ր ա ապան,
Ուր իջեր պաղջան պեկըման,
Իջել ու զարկեր վրան,
Մէջը՝ վարդ, բուրբ՝ ըռահան: (ՀՄԺԵ, էջ 149)

= Ուստե՛ն գիկէր, ուստե՛ն գիկէր,
Ուստե՛ն գիկէր Գորվա շաշեն,
Մանիկ շարի կլխու քոշեն,
Գըծեր՝ զ Խ ու թ ն ու զ Բ ն ց ա շ է ն,
Տաշտ լը վրեն՝ չուրի Նորշեն,
Չուրի հըսնի Մ շ ու վերին քոշեն: (FRI, 1788—1784)

Այսօրինակ երգերը, պատմա-ստեղծագործական զարգացման ու տեղաշարժերի տևական ընթացքում տեղայնանալով, կրել են բազմապիսի փոփոխություններ՝ ենթարկվելով տեղային ավանդության ազդեցության.

= Ախճի՛, տու Բաղնշու ցուռ,
Սիրիմ քզի խազ ու ծուռ: (FRI, 8248):

Քնարական բոլոր երգատեսակներում, որոնց մեջ գովերգվում է կնոջ արտաքինը, հիշատակված են նաև պատմական Հայաստանի հայտնի տեղանունները (Վան, Ամրո, Անի, Էրզրում, Սասուն, Մուշ, Բուլանըխ և այլն):

= Վարդն ի բացվի Վանս քյաղքի Էգեստան.
Քյա խորոտիկ, քյա սիրունիկ, վիրն ես տու,
Աշխարհ գիդի, ալամ գիդի՝ յեմն ես տու:
(FRI, 0211—0212)

= Գայներ իս ախարի ագան,
Քու շող՝ դեմ արեգական,
Հըզար էրնեզ քու դիրուն,
Վառվուզ իմ յըս քու սիրուն,
Սասնա խորոդիզ կաքվուզ (FRI, 0565—0566)

= Աշքեր բըլըք, ընքեր՝ թուխ,
Գըծեր՝ Մ ու շ ն ու Բ ու լ ա ն ու խ (ԿԿԵԲ)
= Բարով իգաս Խ ա ս կ ե դ ու,
Մանդր քելիս քընց մեղու,
Մանդրիկ տոտերուդ մեռնիմ,
Պագ մէ տու՝ տանիմ դեղու: (ՀԱԲ, հ. 8, էջ 111)

Հիշատակված են նաև հարևան երկրները, գավառները, քաղաքները՝ իրենց բարբառային դրսևորումներով՝ (Արաքստան, Հնդստան, Երուսաղեմ, Մսրը, Բաղդադ, Հալեպ և այլն): Օրինակ՝

= Էր ու ս ա դ ե մ ուխտ արեցի,
Ախճիզ չկեր քու ցմանը,
Պուրը Էրիս, գարջիզ չանը,
Բակմ՝ դուր գիս, ըր տառ ու տրգեց՝ չիմանը:
(FRI, 0598—0594)

= Ուխտ էնիմ Էր ու ս ա դ ե մ,
Ջամպախնից՝ Արաքստանը,
Էրսաղվան դախտիվ ավուդ՝
Նխշուն էղվնգի ցմանը: (FRI, 1707—1716)

= Ո՛ւշ զ Բ ա լ ա պ, ո՛ւշ զ Հ ա մ ի թ,
Ո՛ւշ զ Մ ա ը բ, ո՛ւշ Պ ուր ս ա յ,
Ո՛ւշ զրեֆէ բաժինք տուած,
Ո՛ւշ ծովափնեայն Ամասիա: (ՀՄԺԵ, էջ 572)

= Քաղցրիկ գրոյցին գին իտուր՝
Փ ա հր ա դ ու պ, Պ ա դ տ ա տ. Պ ա սր ա յ: (ՀՄԺԵ, էջ 278)

Երգասաց-կատարողների կողմից գեղարվեստական ձևերի ու հնարանքների այս տարաբնույթ դրսևորումներն ու կիրառությունը կախված է նրանց աշխարհընկալումից, գեղարվեստական յուրացման վարպետությունից, ինչպես նաև քննաշխարհի պատկանելությունից, որոնցով և պայմանավորված է երգ-բանաստեղծության գեղարվեստական ձևերի ու միջոցների զարգացման պատմությունը:

Քնարական երգերի աշխարհագրությունը (կնոջ կերպարն ընդհանրացնող երգերում), հատկապես՝ տեղանունների հիշատակումը (թե՛ իբրև մոտիվ և թե՛ իբրև գեղարվեստական համեմատությունների միջոցներ), հիմնականում քննաշխարհի պատկանելության (հորինող-կատարողին հարազատ տեղանունների ընտրության), տեղացնացման և պատմական տեղաշարժերի արդյունք են: Այս իմաստով պատմական տեղանունների դրսևորումները (իբրև գեղարվեստական համեմատությունների միջոցներ), ժողովրդական երգերում ունեն նաև ազգային հոգեբանական պատմամշակութային արժեք, որը հատուկ ուշադրության է արժանի:

Ժողովրդական քնարական երգերում երգասաց-հորինողները արտացոլել են մարդուն շրջապատող, կնոջ արտաքին նկարագիրն ու կերպարն ամբողջացնող ողջ միջավայրը՝ իր այլազան ու տիպական դրսևորումներով, որոնք հիմնականում դառնում են կերպարը կամ զգացմունքը բացահայտող, ընդհանրացնող գեղարվեստական միջոցներ ու արտահայտչաձևեր:

Ամփոփելով նշենք, որ խորն են հայ ժողովրդական բանաստեղծության արմատները, որոնք պատմական զարգացման վաղ շրջանում ունեցել են ձոներգային բնույթ՝ բնորոշ ընդհանուր բանաստեղծական ավանդությանը և աղերսվելով ծիսապարերգային բանաստեղծությանը՝ պահպանել են թեմատիկ-ձևակառուցվածքային հնագույն տարրերն ու կատուցման եղանակները. հին հիշատակներն ու արտահայտչամիջոցները, որոնք ժամանակի ընթացքում կայունանալով ձեռք են բերել բանաստեղծական արժեք և իրենց մշակված, կայուն գեղարվեստական համակարգերով ստեղծել բանաստեղծական զարգացման ընդհանուր մակարդակ:

Р. Г. ХАЧАТРИАН — Способы изображения облика женщины в армянских народных песнях. — Типологические образцы армянских народных од (хвалебных песен) сохранили тематико-структурные и художественно устойчивые особенности античных дифирамбов как на уровне мифонимов (Дерико, Нвар), так и личных имен (Шушо, Нубар, Зуло и др.).

Описание внешней красоты женщины, перечисление и воспевание отдельных частей женского тела и лица, отождествление их с частями вселенной, земными первоэлементами и реалиями природы и культуры, возможно, является памятью о расчленении тела первочеловека (женщины) во время космогонического жертвоприношения, в результате которого, согласно мифопоэтическому мышлению, из частей тела первожертвы образовался весь космос. Впоследствии такой подход к женскому телу стал в поэтическом мышлении устойчивым художественным приемом изображения женской красоты.