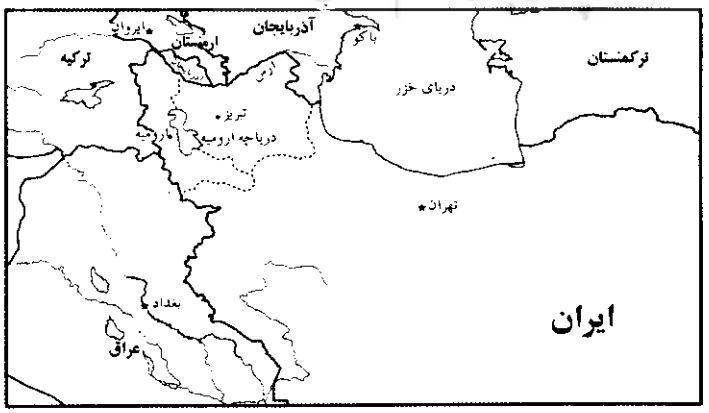
عاشیق و موسیقی او

در شمال غربی ایران (آذربایجان)

شارلوت ف. آلبرایت
ترجمهٔ ناتالی چوبینه

این مقاله به بررسی موسیقی عاشیق (جمع = عاشیق لر) می‌پردازد، خنیاگری حرفه‌ای که‌ترانه‌های خود و نیز ترانه‌های عاشقانه و شعرهای حماسی آموخته از سایر خنیاگران را می‌خواند. این بررسی، به نوبت، شامل ماهیت حرفهٔ عاشیق؛ طریقه‌های اجرای او؛ **ساز** اصلی او، که همان‌ساز نامیده می‌شود، و سایر سازهای همراهی کنندهٔ آن ؛ و شعر او خواهد بود. توصیف هایی که ازچیدمان‌های موسیقی و اجرا کرده‌ام حاصل کار میدانی در دو استان شمال غرب ایران - آذربایجان‌شرقی و آذربایجان غربی - است.



شمال‌غربی ایران، شرق ترکیه و بخشی از شوروی سابق امروزه ترک‌های آذربایجانی در این ناحیه زندگی می‌کنند.

عاشیق

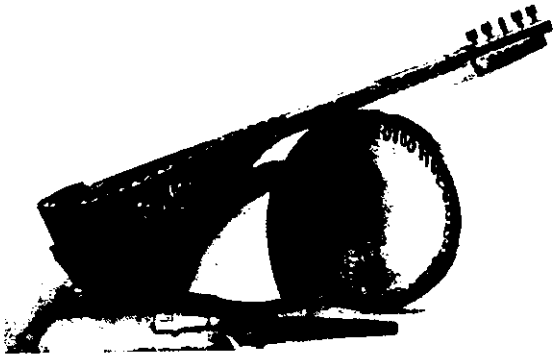
خنیاگری به شکل حرفه‌ای از سنت‌های دیرپای بیشتر مردمان ترک در سراسر آسیای مرکزی وترکیه است. در ترکیه چنین اجرا کننده‌ای را **آشیک** (همان کلمه با خط نگاری ترکی) و ساز او را نیز **ساز** می‌نامند، که در شکل‌ها و اندازه‌های بسیاری دیده می‌شود. ترکمن‌ها که در شرق دریای خزرزندگی می‌کنند به خنیاگران **بگشی** می‌گویند (که اغلب به خاطر تطابق زبانی با فارسی **بخشی** تلفظ می‌شود) و ساز این خنیاگران نوعی لوت دو سیمهٔ دسته بلند است که **دوتار** نامیده می‌شود. درزمان‌های قدیم‌تر بگشی ترکیبی از وظایف موسیقی دان و شمن را انجام می‌داد و اغلب چهره‌ای‌دارای قدرت قابل توجه محسوب می‌شد. سایر خنیاگران و شمن‌ها اجراهای خود را با انواع واقسام لوت‌های دستان‌بندی شده یا بی دستان، زخمه‌ای یا آرشه‌ای، دسته بلند و دسته کمتر بلندهمراهی می‌کردند. **اکین یا منس چی قرقیز** (که متخصص اجرای حماسهٔ بلند **منس** است) ممکن‌است اجرای خود را با نوای **کموز** همراه کند که نوع لوت زخمه‌ای بی دستان است، در حالی که‌همتای قزاق او معمولاً از **قبوز** استفاده می‌کند که یک لوت آرشه‌ای با رویهٔ فرو رفته است.

پیشینیان **عاشیق** امروز همراه ترک‌ها به آذربایجان آمدند. آنها اغلب جزء ملتزمان فرمانروا بودند و وظیفهٔ تحسین و تمجید از او، خانواده‌اش، اسب هایش،و دلاوری‌هایش در جنگ رابرعهده داشتند. شاه اسماعیل صفوی (فرمانروایی ۱۵۲۴ - ۱۵۰۱) چنان شیفتهٔ موسیقی عاشیق‌بود که خود به فراگیری آن پرداخت و ترانه هایی دربارهٔ مذهب شیعه ساخت که خود آن را مذهب‌رسمی کشور اعلام کرده بود (جعفر اغلو ۱۹۶۵: ۶۴۶). کلمهٔ عاشیق نخستین بار در قرن پنجم درادبیات ظاهر شد. پیش از آن چنین خنیاگرانی را اُزَن می‌خواندند (باشگوز ۱۹۵۲:۳۳۱). برای علت‌گذاشتن نام عاشیق روی این موسیقی‌دان‌ها چندین فرضیه پیشنهاد شده.در میانهٔ قرن نوزدهم‌الکساندر چجکف یک توضیح منطقی ارائه داد: معنای درست عاشق همانا شیفته وشیدا است.این کلمه در شمال ایران به خوانندهٔ حرفه‌ای اطلاق می‌شود، که به طور انفرادی یا همراه باتردستان، طناب بازان، و گاهی بوزینگان شهرها، روستاها و اردوهای چادر نشینان را زیر پامی‌گذارند، در جشن‌ها و مراسم عروسی شرکت می‌جویند،و مردم را با موسیقی، نکته‌پردازی،آواز خوانی و مانند آنها سرگرم می‌سازند (۱۸۴۲: ۱۳ - ۱۲).

در شمال افغانستان اسلوبین در توصیف موسیقی دانان به واژه‌های عاشق، مست، و **مجنون**برخورد و نتیجه گرفت که این واژه‌ها به این باور اشاره دارند که موسیقی دانان بایدبرای سرودن‌شعر و اجرای خوش الهامی از غیب گرفته باشند (اسلوبین ۱۹۷۶: ۲۵-۲۴). باشگوز (۱۹۵۲:۳۳۲) و براتاو (۱۹۶۵: ۳۴) نیز همین نگرش را نسبت به **آشیک لر** ترکی ذکر کرده‌اند.

عاشیق لری که من در تبریز و ارومیه با آنها کار کردم هیچ توضیحی دربارهٔ این واژه ارائه‌ندادند اما گفتند که خودشان، و دیگرانی که می‌شناختند، به طریق ویژه‌ای برای عهده‌دار شدن این‌حرفه «فراخوانده» شده‌اند.

عاشیق رسول، منبع اطلاعاتی اصلی من در تبریز، گفت که شبی درعالم خواب شخصی بر او ظاهر شده و **ساز** کوچکی به طرفش دراز کرده و پرسیده آیا می‌تواند آن‌را بزند. رسول ساز



تصویر ۱. سه سازی که در آذربایجان شرقی برای همراهی آواز عاشیق به کار می روند: ساز،زهی ؛ بالابان بادی؛ و قوال، طبل. (عکس اهدایی حسن ظریفی، تبریز.)

را گرفته و بی فاصله شروع به نواختن کرده. وقتی بیدار شده همان اولین باری‌که **ساز** را به دست گرفته، توانسته آن را بزند. عاشیق دهقان اهل ارومیه پس از گرفتار شدن به‌عشق دختری از خویشاوندانش شروع به فراگیری ساز و آموختن شعرها کرده؛ او و آن دختر هنوزبه سن ازدواج نرسیده بوده‌اند، بنابراین او ازموسیقی برای تسلای دل خود استفاده می کرده است.سایر عاشیق ها از راه‌های معمولی تری به این حرفه روی آورده بودند. عاشیق یوسف در ارومیه وعاشیق قِشم در کندرود راه پدران موسیقی دان خود را دنبال کردند. سایرین خود برای عاشیق شدن‌به شاگردی پرداخته بودند چون این حرفه را وسیلهٔ خوبی برای کسب در آمد می دانستند.

بیشتر شاگردان این حرفه، صرف نظر از نحوهٔ عاشیق شدن شان، به صورت خودآموزی عمل‌می کنند. شاگردی کردن آنان مشابه رابطهٔ استاد - شاگردی در سایر فرهنگ‌های آسیایی است. ازشاگرد انتظار می‌رود نه تنها موسیقی استاد خود را بیاموزد، بلکه معمولاً از راه‌های دیگری نیز به‌استاد خدمت کند. مثلاً ساز او را حمل کند. اگر شاگرد با پیشرفت در مهارت موسیقایی خود پولی‌به دست آورد، باید درآمدش را به استاد بدهد.

ذهنیت رتبه بندی، که در نظام سلسله مراتبی استاد - شاگرد نمایان است، شامل گروه‌های هم‌نوازی نیز می‌شود. وقتی یک عاشیق در کنار یک نوازندهٔ **بالابان** (ساز بادی دو زبانه با لولهٔاستوانه‌ای) و یک نوازندهٔ **قوال** (دایره زنگی)به اجرای موسیقی می پردازد، که در آذربایجان شرقی‌اغلب چنین است، همواره خود رهبر گروه به حساب می آید (تصویر ۱). نوازندهٔ بالابان معمولاً **ساز عاشیق** را حمل می کند، آن را پیش از اجرا از جلدش در می آورد، و بعد از اجرا دوباره در جلدمی گذارد. تمام عایدی اجرا در اختیار عاشیق قرار می گیرد و او بعداً آن را تقسیم می کند.البته امروزه عاشیق‌ها برای آموختن کارگان به وسایلی کمتر سنتی دسترسی دارند. مجموعه‌هایی از شعر عاشیق در باکو، پایتخت آذربایجان، به چاپ رسیده و از دههٔ ۱۹۷۰ درکتاب‌فروشی‌های تبریز یافت می‌شوند. نوارها و صفحه‌های بسیاری نیز وجود دارد که موسیقی‌دانان جوان برای فراگیری این هنر می توانند از آنها استفاده کنند.

طریقه‌های اجرا

در آذربایجان غربی عاشیق یک تک نواز است. در آذربایجان شرقی عاشیق آواز خود را به‌تنهایی اجرا می‌کند اما هنگام اجرای میان قطعه‌های سازی یک بالابان و گاهی یک قوال نیز به اومی پیوندند.

عاشیق‌ها به‌طور سنتی در قهوه خانه‌ها و عروسی‌ها موسیقی اجرا می‌کنند. در شهرهای بزرگ‌تری مانند تبریز و ارومیه شاید پیدا کردن عاشیق در قهوه خانه آسان‌تر باشد (که با وجود نامش اغلب در آن چای صرف می‌شود). در دههٔ ۱۹۷۰ قهوه خانه هایی درتبریز که محل اجرای عاشیق‌ها محسوب می‌شدند نزدیک پایانهٔ اتوبوس و بازار بزرگ روز قرار داشتند. روستاییانی که روزها به شهر می‌آمدند، به راحتی می‌توانستند در این قهوه خانه‌ها استراحتی بکنند و به نوای یک عاشیق گوش بسپارند. ظاهراً روزگاری در تبریز قهوه خانه‌های دیگری هم محل اجرای عاشیق‌ها بوده، اما افزایش تعداد صفحه‌ها و نوارها در ایران فقط بهترین عاشیق‌ها را در این کار باقی گذاشته‌است.

فضای قهوه‌خانه یک فضای غیررسمی است، هر چند برخی آداب هم توسط مشتریان و هم از جانب عاشیق‌ها رعایت می‌شود.

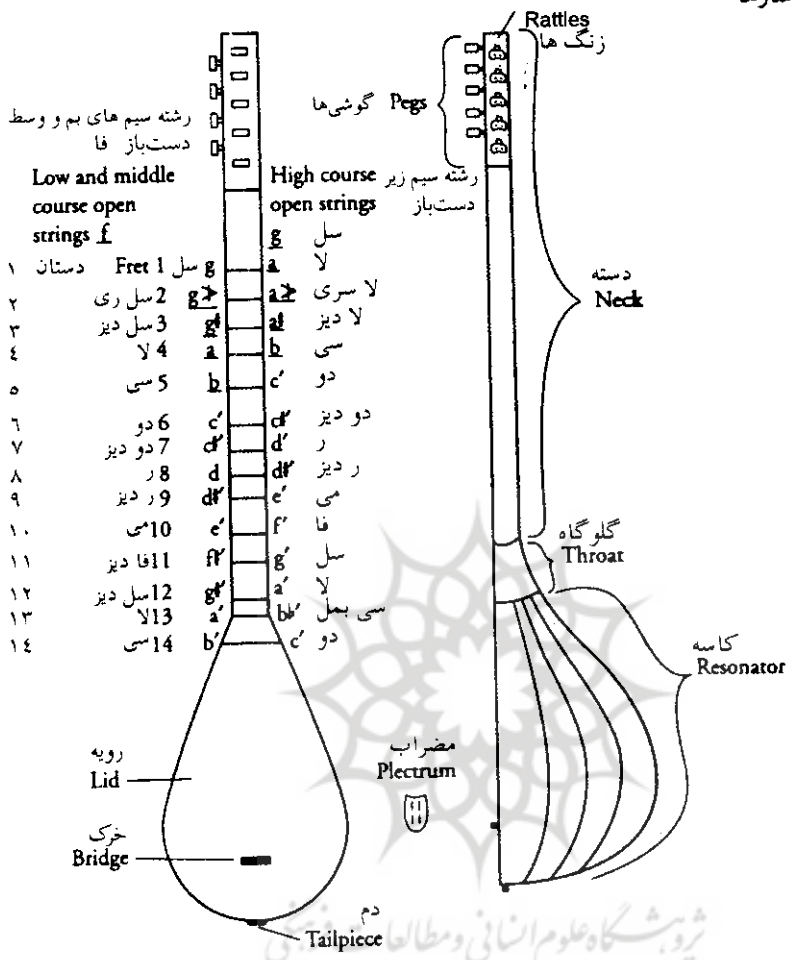
شنوندگان همگی مرد هستند، حتی با اینکه زنان به طور آشکاراز ورود به آن مکان منع نشده‌اند.

هر یک از شنوندگان پس از ورود به قهوه خانه با دوستان وآشنایان خود سلام و احوال‌پرسی می‌کند، و یک استکان چای سفارش می‌دهد. برخی‌ها سفارش قلیان هم می‌دهند، که صدای قلپ قلپش‌شان با موسیقی عاشیق و جرینگ جرینگ استکان‌های چای در می‌آمیزد.

ترانه‌های اجرایی را یا خود عاشیق بر می‌گزیند و یا شنوندگان درخواست می‌کنند؛ عاشیق‌برای اجرای ترانه‌های درخواستی انعام دریافت می‌کند. مردانی که چیز خاصی تقاضا نکرده‌اند نیزمبلغی برای شنیدن اجرا می‌پردازند. عاشیق درحین اجرا در راهروهای ایجاد شده بین میزها وصندلی‌ها راه می‌رود، و جلوی دوستان، میهمانان بلند مرتبه، یا کسانی که درخواست کرده‌اندمی‌ایستد و آواز می‌خواند.

میزان مهارت یک عاشیق را به کمک توانایی او در به خاطر سپردن شعر و **داستان لر**، و نیزتعبیر و تفسیر او از ترانه‌ها و قصه‌ها می‌سنجند. یک اجرا کنندهٔ خوب باید برای شخصیت‌هایی که توصیف می‌کند عواطف و احساسات متناسبی را در نظر بگیرد و به کاربرد. یکی از نتایج احتمالی چنین پیش نیازی این است که عاشیق‌های خوب اغلب چهره‌هایی گیرا و پر جذبه هستند. بداعت‌در نواختن ساز نیز اهمیت دارد، اما نه به اندازهٔ آگاهی از کارگان و فنون آوازی.

عاشیق‌ها در جشن‌های مربوط به مراسم عروسی نیز نقش دارند. اجراهای مراسم عروسی هرچند فصلی و موقت است، نسبت به اجراهای قهوه خانه‌ای عایدی بیشتری دارد. درمنطقهٔ تبریزمیهمانان و خانوادهٔ داماد معمولاً در پرداخت دستمزد موسیقی دانان مشارکت می‌کنند. جشن‌عروسی ممکن است از سه روز تا یک هفته طول بکشد.



تصویر ۲. ساز آذربایجانی، نماهای جلو و پهلو: زیرایی‌هایی که زیرشان خط کشیده شده از دومیانی بم‌تر هستند. زیرایی‌ای که با دستان دوم تولید می‌شود، سل سری، بین سل بکار و سل دیزقرار دارد.

ساز آذربایجانی نوعی لوت زخمه‌ای دستان بندی شدهٔ دسته بلند است (تصویر ۲). خاستگاه نام آن مشخص نیست. این کلمه در فارسی به تمام آلات موسیقی، به خصوص زهی‌ها، اطلاق می‌شود؛ هم‌چنین مصدر مضارع فعل **ساختن** است. در ترکی، کلمهٔ ساز به شماری از لوت‌های‌دسته بلند، یا موسیقی به طور کلی، اطلاق می‌شود. ترک‌ها نیز این کلمه را به احتمال زیاد ازفارسی گرفته‌اند.

سازی که در آذربایجان ایران نواخته می‌شود حدود ۱۰۵ سانتی متر طول دارد که ۴۱ سانتی‌متر آن متعلق به قطر کاسهٔ ساز است. این کاسه معمولاً از چوب درخت توت ساخته می‌شود. برای‌تشکیل کاسه نه یا ده نوار چوبی **خمیده** را با سریش به هم وصل می‌کنند. سپس تمام روی آن را با تکه‌های نازک چوب می‌پوشانند. برای آنکه صداها بتوانند از جعبه صدا خارج شوند، روی این رویه حدود بیست سوراخ کوچک ایجاد می‌شود. دستهٔ ساز حدود ۵۴ سانتی متر طول دارد و ازچوب گرد و ساخته شده که مقاومت آن در برابر تاب برداشتن از چوب توت بیشتر است. دسته وکاسه به وسیلهٔ یک «گلوگاه» تقریباً ۱۰ سانتی متری، آن هم از

چوب گردو، به هم وصل می‌شوند. کاسه، گلوگاه، و دستهٔ ساز اغلب تزئینات مفصلی از شاخ غزال، استخوان شتر، و صدف دارند. جغجغه‌هایی از صدف نیز به کنارهٔ دسته دور از نوازنده وصل می‌شود.

ساز آذربایجان نه سیم فولادی دارد که به صورت رشته‌های سه‌گانه دسته‌بندی شده‌اند ونام‌های فارسی زیرایی‌های پایین، متوسط، و بالا را دارند: **بم**، **وسط**، **ذیل**.

سیم‌ها اغلب نزدیک به زیرایی‌های فای بم، فای میانی، و سل میانی (منظور اکتاو میانی پیانواست) کوک می‌شوند. رشتهٔ ذیل برای ملودی به کار می‌رود، در حالی که رشته‌های وسط و بم‌واخوان هستند. گاهی نوازنده رشتهٔ بم را برای تأمین یکی از زیرایی‌های ملودی به کار می‌گیرد، وبرای این کار انگشت شست خود را روی این سیم‌ها می‌گذارد. اجرا کنندگان ارومیه گاهی دو سیم رشتهٔ میانی را که به رشتهٔ ذیل نزدیک‌تر هستند حذف می‌کنند؛ با این کار می‌توانند فقط ذیل را بنوازند و واخوان‌ها خاموش بمانند. عاشیق با یک مضراب نوک پهن انعطاف‌پذیر از پوست درخت گیلاس به سیم‌ها زخمه می‌زند.

چهارده دستان (**پرده‌لر**) ساز از رودهٔ تابیدهٔ گوسفند درست می‌شوند. تصویر ۲ گامی را نشان می‌دهد که در حوالی تبریز با این دستان‌ها تولید می‌کنند. گام سازهایی که در آذربایجان غربی نواخته می‌شوند ممکن است اندکی فرق کند. در گام ساز تنها دو فاصلهٔ غیر کروماتیک وجود داردکه بین دستان‌های اول و دوم، و دستان‌های دوم و سوم است؛ این فاصله‌ها ربع پرده‌ای هستند. البته در عمل دستان دوم در بیشتر ملودی‌های آذربایجانی فقط نقش زینتی دارد. بنابراین موسیقی آذربایجانی در اساس کروماتیک است. ساز ترکی ـ خویشاوند نزدیک ساز آذربایجانی ـ اندازه‌های گوناگونی دارد و کوک‌های آن تا حد قابل توجهی با هم فرق می‌کنند (نگاه کنید به پیکن ۱۹۷۵).

در استان ایرانی آذربایجان غربی عاشیق خودش بدون پشتیبانی نوازندگان دیگر به اجرامی‌پردازد؛ شیوهٔ **آشیک لار** ترکیه نیز همین است. اما در آذربایجان شرقی معمولاً یک بالابان ویک قوال او را همراهی می‌کنند. بالابان همان طور که قبلاً گفته شد یک ساز دو زبانه‌ای استوانه‌ای‌است؛ این ساز حدود ۳۵ سانتی متر طول و هفت سوراخ جای انگشت و یک سوراخ جای شست دارد؛ قطر لولهٔ آن حدود ۱/۵ سانتی متر است. این ساز می‌تواند از انواع چوب‌ها، مثلاً توت، تراشیده شود. برای ساختن زبانهٔ دو تایی آن یک تکه نی تازه را که هنوز انعطاف‌پذیر است برمی‌دارند و یک سر آن را تخت کرده و سر دیگر را جمع می‌کنند و داخل بدنهٔ ساز جا می‌دهند. زبانه‌ها بزرگ هستند؛ وقتی تخت فشرده شوند ۲ سانتی متر پهنا پیدا می‌کنند. این زبانه‌ها نیز مثل زبانهٔ بیشتر سازهای بادی نیازمند مراقبت ویژه هستند و باید پیش از نواختن در آب خیسانده و نرم شوند. چون صدای بالابان بلند است (می‌تواند برای آشنایان با ارکستر یاد آور صدای بلند یک کرآنگله باشد) فقط وقتی نواخته می‌شود که عاشیق نمی‌خواند. نوازندهٔ بالابان (که **بالابان‌چی** خوانده می‌شود) از گونه‌های خود به عنوان جعبه صدا استفاده می‌کند و تنفس چرخشی را به کارمی‌گیرد. بالابان یا سازی مشابه آن در جمهوری آذربایجان نیز نواخته می‌شود، و در آن جا اغلب به‌آن **دودوک** می‌گویند؛ هم‌چنین در ترکیه، که در آن جا **می** یا **نی** نام می‌گیرد.

قوال نوعی طبل طوقه‌ای است که در ایران به **دایره** شهرت دارد. قطر آن حدود ۴۰ تا ۵۰ سانتی‌متر است و حلقه‌هایی فلزی دور تا دور داخل طوقهٔ چوبی آن نصب شده وپوست روی این طوقه کشیده شده و چسب خورده است. نوازنده قوال را با هر دو دست می‌گیرد و درست جلوی‌روی خود تکان می‌دهد. او بسته به محل ضربه زدن روی پوست و شدت ضربه می‌تواند انواع زیرایی‌های زیر و بم را به دست بیاورد. قوال هم برای همراهی موسیقی عاشیق و هم برای همراهی موسیقی سنتی برآمده از دربار ایران به کار می‌رود. این ساز بر خلاف ساز و بالابان توسط زنان نیز نواخته می‌شود.

موسیقی عاشیق

عاشیق‌های آذربایجان ایران توجه چندانی به موسیقی نظری ندارند. موسیقی دانان معمولاً تمام ملودی‌هایی را که برای همراهی با آوازشان به کار می‌برند **هوا** (جمع = **هوالر**) می‌نامند. این واژه در ترکیه نیز به کار می‌رود، مثلاً **ایون هواسی** نام کلی یک نغمه است. در آذربایجان ایران هرهوا ی ک اسم دارد (مثلاً **مصری**) و مرسوم است که عاشیق نغمه‌های خاصی را همراه با شعرها یا قصه‌های حماسی به خصوص اجرا کند. عاشیق‌ها تلاشی برای ربط دادن هواهای خود با نظام‌های‌مورد استفاده در رده بندی مدها درموسیقی هنری ایران، جمهوری آذربایجان، و ترکیه نمی‌کنند.

هواها اگر تجزیه و تحلیل شوند ساختار تنال همبسته‌ای را نمایان می‌سازند که از مشخصه‌های زیر برخوردار است:

دسته‌ای از زیرایی‌ها، یا گام

دستگاه‌های نسبتاً جداگانه و سلسله مراتبی از زیرایی‌ها در هر دستگاه

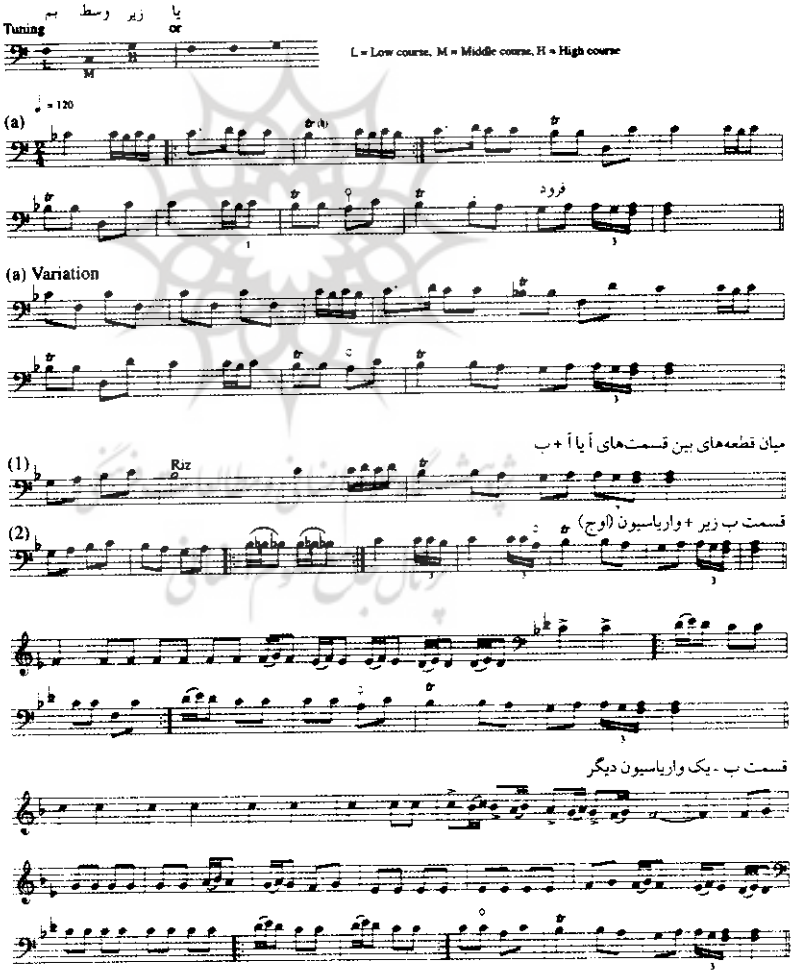
یک کوک ارجح

یک زیرایی واخوان

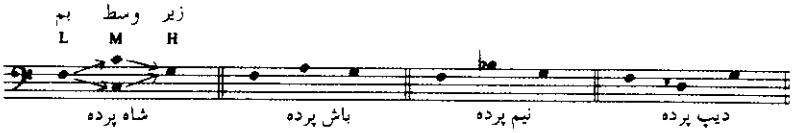
یک دستور بندی کادانسی

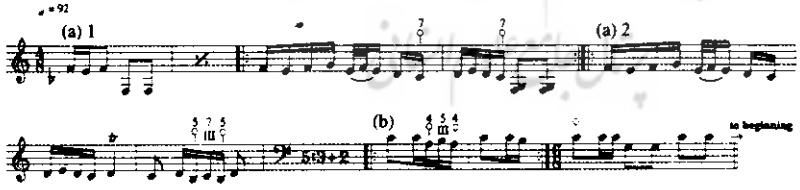
تجزیه و تحلیل این مشخصه‌ها معلوم می‌کند که هواهای آذربایجان شرقی و غربی کیفیت‌های تنال متفاوتی دارند و بنابراین باید جداگانه دسته بندی شوند. با این حال برخی هواها در آذربایجان ایران تعداد زیادی مشخصهٔ تنال مشترک دارند و می‌توانند با هم دسته‌بندی شوند (نگاه کنید به‌آلبرایت ۱۹۷۶ آ و ب). من برای ارائهٔ تصویری کلی از اجزای تنال، فرمی، و ریتمی هوای آذربایجانی، نگاهی به یک هوا از تبریز (سبک شرقی) و یک هوا از ارومیه (سبک غربی) خواهم داشت.

یکی از هواهای نمونه و مردم پسند آذربایجان شرقی **قربتی** نام دارد (تصویر ۳). زیرایی‌های به کار رفته در این هوا به گام فا ماژور می‌مانند که درجهٔ هفتم آن بمل است (یا مد گرگوریایی میکسولیدین). این قطعه را از نظر تنال می‌توان به دو گروه زیرایی (یا دستگاه) تقسیم کرد: زیرایی‌های بم که در تصویر ۳ با حرف الف مشخص شده و از فا تا دو هستند؛ زیرایی‌های بالاتر که با حرف ب مشخص شده و تا دو بالا ادامه دارند. در دستگاه بم‌تر فیگورهای ملودیک با نت دوآغاز شده و آن را به صورت نوعی لحن به کار می‌گیرند که همواره روی سی بمل

حل می‌شود. هرتکهٔ ملودیک با یک دستور بندی کادانسی پایان می‌یابد که سرانجام به نت فا برمی‌گردد. هنگامی‌که عاشیق این قطعه را با ساز خود اجرا می‌کند، سیم‌های رشتهٔ بم که کوک فا دارند پیوسته صدای‌واخوان را تأمین می‌کنند. اجرا کننده‌ای که **هوای قربتی** را برای همراهی آواز خود بر می‌گزیند این تکهٔ ملودیک را بارها و بارها، با واریاسیون‌های فراوان، در لابه لای بیت‌های شعر به کار می‌برد.عاشیق رسول قربانی اهل تبریز در قطعهٔ ضبط شده‌ای که این آوانویسی براساس آن انجام شده، شعر **ساری کِیناک** (پیرهن زرد)اثر عاشیق معروف، مرحوم آلسکر باکویی، را می‌خواند. تمامی‌هواهایی که من در تبریز ضبط کرده‌ام، به جز یکی، از همین گام میکسولیدین استفاده می‌کنند، و بسیاری نیز لحن دو را که موقع فرود به فا برمی‌گردد به نمایش می‌گذارند. اما تعدادی نیز لحن‌هایی به جز دو و فرودهایی به جز فا را مورد استفاده قرار می‌دهند.

تصویر ۳. هوای قربتی طبق اجرای عاشیق رسول قربانی، تبریز، ۱۹۷۴. علامت دایرهٔ دم دار(آشنای ویولن سل نوازان) به زیرایی‌ای اشاره دارد که با شست بر سیم‌های بم نواخته می‌شود. آوانویسی از شارلوت آلبرایت.

ساز می‌تواند بسته به ملودی و پسند اجرا کننده کوک‌های دیگری نیز پیدا کند. کوک ارائه

شده‌در بالا که در آن سیم‌های بم و وسط هم کوک و سیم‌های ذیل یک پرده بالاتر هستند، کوک مبنا است که در سراسر آذربایجان ایران رواج دارد. این کوک را می‌توان برای تمامی هواها به کار برد.همهٔ کوک‌های دیگر (تصویر ۴) مشتق‌های این کوک مبنا به حساب می‌آیند و سیم‌های وسط را بالاتر یا پایین‌تر می‌برند تا با دستان‌های ۱،۳،۵، یا ۱۰ هم کوک بوده یا یک اکتاو بم‌تر از آنها شود.این کار موجب می‌شود که کوک یک گرایش تنال مشخص پیدا کند.

تصویر ۴. کوک‌های ساز در آذربایجان ایران، کوک نخست را همواره می‌توان به کار برد ولی نه‌در کنار کوک‌های دیگر؛ سایر کوک‌ها اختیاری هستند.

عاشیق‌های آذربایجان غربی در هواهای خود مجموعهٔ گسترده و متنوعی از زیرایی‌ها را مورداستفاده قرار می‌دهند. شاید دلیلش این باشد که آنها تک نواز هستند و اجباری در تطبیق دادن‌ملودی‌های خود با زیرایی‌های ثابت بالابان آذربایجان شرقی ندارند. **هوای حلبی** (تصویر ۵) -قطعه‌ای که احتمالاً خاستگاه آن حلب است - می‌تواند نمونه‌ای از هواهای رایج در استان غربی‌به حساب آید. در این قطعه، و شماری دیگر از هواهای ناحیهٔ ارومیه، ملودی براساس یک زیرایی‌بین دو و سل آغاز می‌شود، با یک فیگور ملودیک در همان دستگاه پیشروی می‌کند، و سپس روی‌یک زیرایی از دو تا فا فرود می‌آید تا دستوربندی کادانسی تأمین شود (میزان پنج ضربی آغاز کنندهٔخط سوم آوانویسی). در این اجرا تنها اشاره به واخوان، فا، هنگامی رخ می‌دهد که اجرا کننده‌ضربه‌ای گاه گاهی به سیم‌های دست باز می‌زند (مثلاً در آغاز خط دوم). ملودی‌های هوا درآذربایجان غربی در مقایسه با آنهایی که در آذربایجان شرقی اجرا می‌شوند از مجموعهٔ گامی‌گسترده‌تری بهره می‌گیرند، و اغلب با زیرایی‌های بالای دو آغاز می‌شوند و بعد به سوی‌زیرایی‌های زیر دو حرکت می‌کنند (عکس گرایش کلی در آذربایجان شرقی).

شکل ۵. هوای حلبی طبق اجرای عاشیق دهقان، ارومیه، ۱۹۷۴، آوانویسی از شارلوت آلبرایت.

انگشت ششم، دستان ۷ = 7

انگشت سوم روی بم، دستان ۷ = 7m

ریتم‌ها و وزن‌های مورد استفاده در هواها معمولاً پیچیده نیستند. میزان‌های دوضربی وسه‌ضربی بیش از همه کاربرد دارند. سایر الگوهای وزنی خیلی به ندرت پیدا می‌شوند، مثلاً در حلبی وزن سه ضربی و دو ضربی مدت کوتاهی در تناوب با همدیگر قرار می‌گیرند. عاشیق هنگام‌اجرای یک هوا با ساز خود معمولاً وقفه، مکث، یا سکوت طولانی ایجاد نمی‌کند، چون صدای‌ساز تقریباً بی‌فاصله خاموش می‌شود. ملودی‌ها در قالب جریان‌های پیوستهٔ نت‌های

چنگ یادولاچنگ حرکت می‌کنند.

موسیقی ساز آذربایجانی نیز، مثل موسیقی لوت دسته بلند ترکی در کل، اغلب رنگ و بوی‌تروکاییک مشخصی دارد. تمایل مردم بر این است که این حالت تروکاییک را به ریشه‌های چادرنشین قبیله‌های ترک نسبت دهند. طبق این نظریه ریتم تروکاییک یاد آور صدای تاخت اسب‌است. به هر حال منبع هر چه باشد، الگوهای ریتمیکی مثل آنهایی که در تصویر ۶ آمده معمول‌هستند. فیگورهای سه ضربی، مثلاً در **قربتی**، کاربرد دارند و وزن آزاد نیز به خصوص در پیش درآمدهای برخی هواها دیده می‌شود.

تصویر ۶. الگوهای ریتمیک.

شعر عاشیق

مطالب نوشته شده دربارهٔ شعر عاشیق بسیار بیشتر از مطالب مربوط به موسیقی اوست(آلبرایت ۱۹۷۶ آ، ب، براتاو ۱۹۶۵؛ جعفر اغلو ۱۹۶۵). مجموعه‌های بسیاری از شعر عاشیق به‌خصوص در باکو (آلسکرف ۱۹۷۲) منتشر شده، طوری که می‌توان یک روایت «رسمی» را با یک‌روایت اجرایی مقایسه کرد. با وجود فرم‌های شعری بسیاری که به خصوص در آذربایجان شوروی‌سابق ثبت و ضبط شده‌اند، عاشیق‌های آذربایجان ایران خود را تا حد زیادی به دو فرم محدودکرده‌اند: شعر حماسی طویل که در آذربایجان داستان و در ترکیه **حیکایه** نامیده می‌شود ؛ و شعرعاشقانهٔ کوتاه تغزلی که در ایران **عاشیق هواسی**، درجمهوری آذربایجان **قشما**، و در ترکیه **کُشما**نامیده می‌شود.

داستان لر شعرهای حماسی سنتی هستند که بخش عمدهٔ میراث ادبی مردمان ترک را درسراسر آسیای مرکزی تا ترکیه شکل می‌دهند. هر شعر منفرد ممکن است آشنای بسیاری گروه‌های‌ترک بوده و روایت‌های بسیاری از پیرنگ داستانی و اجرای آن موجودباشد. یکی از کهن‌ترین این‌شعرها **دده قرقوت** است که برخی پژوهشگران تاریخ آن را تا قرن سیزدهم پیگیری کرده‌اند(لوییس ۱۹۷۴). شخصیت اصلی این حکایت‌ها، دده قرقوت، خود یک خنیاگر افسانه‌ای بوده‌است. دیگر داستان‌ها سرگذشت ماجراجویی‌های قهرمانانی همچون کوراغلو، جنگجویی بانیروی فوق بشری، است. **داستان‌های** دیگر برمحور شخصیت‌های تاریخی واقعی مثل شاه‌عباس، فرمانروای بزرگ صفوی، به وجود آمده‌اند. بسیاری نیز، همچون **کرم و اسلی**، حکایت عشاق ناکام است.

اجرای هر حماسه گاهی تا پانزده روز طول می‌کشد، و عاشیق هر روز بین نود دقیقه تا سه‌ساعت به اجرا می‌پردازد. در یک اجرای نمونه عاشیق چند کار را انجام می‌دهد. او پس از خوش‌آمدگویی به تماشاگران از آنها می‌خواهد که صلوات بفرستند یا دعایی بخوانند، و خودش هم‌احتمالاً یک یا دو شعر تغزلی کوتاه می‌خواند. وقتی تماشاگران به اندازهٔ کافی «گرم شدند» واستقرار پیدا کردند، او شروع به اجرای **داستان** کرده و روایتی گفتاری، از جمله تعبیرو تفسیر تکه‌هایی از اسرار تاریخ، را نیز در ترکیب کار خود می‌گنجاند، و شعر را با همراهی ساز

(یا ساز،بالابان، وقوال) می‌خواند. در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ سی داستان هنوز در آذربایجان ایران رواج داشتند.

عاشیق هواسی، بر خلاف داستان طویل، یک قالب شعری نسبتاً کوتاه است. شعرها معمولاًدربارهٔ عشق نامراد یا زیبایی طبیعت هستند. این شعر سه تا پنج بند چهار مصرعی دارد. هر مصرع از یازده هجا تشکیل شده که به صورت ۵+۶ یا ۳+۴+۴ تقسیم بندی شده‌اند. الگوی قافیه دربندنخست آب پ ب (یا آب آب) است که دربند دوم ت ت ت ب، در بند سوم ث ث ث ب، و به‌همین ترتیب دنبال می‌شود. در دیوان عاشیق آلسکر (آلسکرف ۱۹۷۲) شماری از انواع مختلف **قشما**دیده می‌شود که به محتوای موضوعی شعر وابسته‌اند. مثلاً گزل لما یک قشما در رابطه باعشق و طبیعت است (باشگوز ۱۹۵۲: ۳۳). از جمله قالب‌های دیگر می‌توان به **استادنامه**، شکایت **نامه**، **تجنیس**، و **باقلاما** اشاره کرد.

در این جا نمونه‌ای از عاشیق هواسی (یاقشما) را می‌آورم که سرودهٔ صیاد بوده و عاشیق‌رسول اهل تبریز آن را با **هوای قربتی** اجرا کرده است. هجای قافیه **انا** در کلمات **امانا**، **ایمانا**،**دیوانا**، و **کرمانا**است. کلمهٔ **گلدیم** که به دنبال هجای قافیه می‌آید **ردیف** است و در تمام بندهاتکرار می‌شود اما جزء قافیه به حساب نمی‌آید.

فالایین الینان چرخین قهریمنان
از دست سرنوشت، از چرخ قهار
دونده روزیگارین اما نا گلدیم
از روزگار غدار به امان آمدم
شوکر حقا گردوم یار جمالینی
شکر حق که جمال یار را دیدم
الابیر یتشیدیم ایمانا گلدیم
شنیدم که ایمانم به چشم من آمده
اینینا گیپیدی یا شیلی یالی
او جلیقهٔ سبزی به تن کرده
منم باشاقاسینا دمز خیالی
فکر و خیالش را فقط به من گفته
عدالت اشیتدیم دیوانا گلدیم
عدالت را شنیدم و به دیوان آمدم
صیاد دییار بود یر یارین سراغی
صیاد می گوید این جایگاه یار است
اینینا گیپیدیر سودو براغی
او جامه‌های زیبا در بر کرده است
محلدان محل سادات سراغی
محلدان محل سادات سراغی
از این جا و آن جا خبرهایی رسیده
حیرتدن اشتیدیم کیرمانا گلدیم

من با تعجب شنیدم و به کرمان آمدم. به طور خلاصه، عاشیق و اجرای او برساز یکی ازنمودهای فرهنگ هنری است که توسط ترک زبانان ضمن حرکت شان به سمت غرب طی هزارهٔاخیر به ایران و ترکیه انتقال یافته است. گر چه شعر حماسی، ترانه‌ها، و فرم‌های موسیقی در اصل از خمیهٔ خان‌ها سرچشمه گرفته‌اند، با گذشت زمان به تملک طبقات فروتر ایرانی در آمده‌اند.امروزه بیشتر شنوندگان عاشیق را کارگران، کشاورزان، و روستاییان تشکیل می‌دهند. عاشیق وموسیقی او در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ به نماد فرهنگ بومی آذربایجان تبدیل شد،و اجراها از قهوه‌خانه‌ها بیرون آمده و به تالارهای محلی کنسرت راه یافتند. این گونه هنوز هم در ایران از محبوبیت‌خاصی بین مردم برخوردار است.

منابع:

Albright , Charlotte F. 1976 a." The Music of Professional Musicians of Northwest Iran (Azerbaijan)." PhD.dissertation , University of Washington

-- 1976b." The Azerbaijan Ashiq and HisPerformance of a Dastan. " Iranian Studies 9: 220-247.

-- . 1988. " The Azaerbaijani Ashiq: A Musician 's Adaptations to a Changing Society. " Edabiyat (New series) 2 (1-2) ; 205-217.

Aleskerov. 1972. Asiq Alesker. 2 vols. Baku: Ilm.

Azerbaijan I :A Musical Anthology of the Orient, No 24.n.d. Kassel : Bärenreiter - Musicaphon, BM 30 L 2024 (Lp; notes by Habib H. Touma.)

(شامل گزیده‌ای از کار یک عاشیق و دو نوازی دو دودوک‌لر)

Basgöz, Ilhan. 1952 :" Turkish Folk Stories about the Lives of Minstrels. " Journal of American Folklore 65: 331-339.

Boratav , Pertev Naili, 1965 "L 'épopée et la hikaye. " In philologiae Turcicae fundamenta, Vol. 2, 11-44. Wiesbaden: franz steiner.

Caferoglu, Ahmet. 1965."Die Aserbaidschanische Literatur. In Philologiae Turcicae Fundamenta, Vol 2, 635-698.

Wiesbaden : franz Steiner.

Chadwick , Nora K., and Victor zhirmunsky. 1969. Oral Epics of Central Asia . Cambridge: Cambridge University Press.

Chodzko, Alexander. 1842. Specimens of the Popular Poetry of Persia. London: Oriental Translation Fund.

During, Jean, 1989. Azerbaijan: Musique et chants des ashiqs. Ashiq Hasan, Emran Heydari, Alim Qasimov. Geneva: Archives Internationales de Musique Populaire, ALMP XIX, VDE - Gallo CD - 613.

During, Jean, and Eldar Mansurov. 1989. Azerbayjan: Musique traditionnelle. paris: Le chant du MOnde LDX 274 901. CD

(موسیقی اجرا شده توسط عاشق‌های باکو، آذربایجان)

Lewis, Geoffrey. 1974. The Book of Dede Korkut. Harmondsworth, England: Penguin.
Picken, Laurence. 1975. Folk Musical Instruments of Turkey. London: Oxford University Press.
Reichi, Karl. 1992. Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms Poetic Structure. New York: Garland.
Reinhard, Ursula, and Tiago de Oliveira Pinto. 1989, SÌnger und Poeten mit der Laute: Türkische Asik und Ozan.
Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, n.F.47, Musikethnologische Abteilung 6. Berlin: Museum fÿr Völkerkunde.
Slobin, Mark. 1969.Kirgiz Instrumental Music.New York: Society for Asian Music.
--. 1976. Music in the Culture of Northern Afghanistan. Viking Fund Publications in Anthropology, no.54. Tucson: University of Arizona Press.
Spector, Johanna.1967."Musical Tradition and Innovation." In Central Asia: A Century of Russian Rule, ed. Edward Allworth, 434-484.New York: Columbia University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی