University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Intergenerational Pitch in the songs of Suzqoshmaq by the performers of the villages of Sarab cultural area

Hamid Asadshir Lanjevani[1], Maryam Gharasou[2*]

[1.] Master of Ethnomusicology, Art University, Tehran, Iran
[2.] Assistant Professor of Music Department, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

* Corresponding Author, maryam.gharasou@ut.ac.ir

ARTICLE INFO

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 165-182
Receive Date: 22 February 2024
Revise Date: 10 March 2024
Accept Date: 16 March 2024
Publish Date: 16 March 2024

Research article

KEYWORDS: Improvised songs; Women; Suzqushmaq; the issue of changes in music; mirage

ABSTRACT

Background: Suzqoshmaq is the name of songs that are sung exclusively by women in different situations with improvised words and on a melodic basis. It seems that this method of improvisational reading and expression has a very distant history and we can probably bring it to you as one of the old traditions of the women of this region. The distribution area of this way of singing is the Sarab region and its surrounding villages in East Azerbaijan province in the northwest of Iran. Among the women of this region, it is customary to sing their emotional perception of that situation in individual or collective situations, such as happiness and weddings, mourning, daily work, and special emotional situations, with improvised words and on a simple melodic base. These songs have an almost definite and constant weight and correspond to the syllables of the word. By using three or four notes, the melodic base takes the reading of the word out of a mere narrative mode and turns it into a melodious form. The melody structure here does not go beyond a dong and forms a state between speech and singing. The language of Suzqoshmaq's songs is Turkish, and colloquial words and sentences are used in composing its improvised text. In the form of a group, the women who have gathered together, in order and respect elders, start to sing and one after another sing their emotional and sensory perception of the situation in which they are in an improvised form of poetry. These collective chants can go on for hours. Our main approach in this article, after introducing this novel and unknown genre among women's songs in Iran, is a very thoughtful musical issue. According to the field research and after transcribing about seventy examples of these songs, it was observed that despite the remoteness of the villages and the place where the narrators live, all of them are based on similar and common melodic patterns (11 melodic patterns) and also with pitch located in a wide area. They sing clearly; something that is very unique in oral cultures without having a standard for singing.

Objectives: In this article, after introducing the performance characteristics of Suzqoshmaq songs, we will examine eleven patterns extracted from transcriptions. These patterns are very simple yet unique. At the same time, the pitch will examine all eleven patterns and samples and show that the range of the beginning and expansion of the songs in the samples collected in distant villages are very close and similar. The question that we will raise here is how this pitch was transferred and shared among distant villages and different generations.

Method: Since the research related to these songs has not been done directly, in the library studies section, we used the opinions of researchers in studies related to women's songs in other regions. The examined samples were also collected from local experts in the geographical area of Sarab during the research trip.

Result: After the introduction, study, and analysis of the patterns as well as various examples, we will see that these people share their identity in a place that can only be seen in music and its characteristics.

Cite this article:
Asadshir Lanjevani, H., & Gharasou, M. (2024). Intergenerational Pitch in the songs of Suzqoshmaq by the performers of the villages of Sarab cultural area. Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 165-182. doi: 10.22124/ira.2024.26833.1012

Conclusion: One of the important approaches and main achievements of musicological studies is to get to know and analyze the lower layers of a society beyond their music. In this example too, by studying women's songs, we reach an understanding of intergenerational communication and see how women compose, preserve, and transfer their senses and emotions to the next generation in the form of improvised music.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

نواک میان‌نسلی در آوازهای سوزقوشماق نزد مجریانِ روستاهای حوزهٔ فرهنگی سراب

حمید اسدشیر لنجوانی[1]، مریم قرسو[2*]

۱. کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

۲. استادیار گروه موسیقی دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: maryam.gharasou@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲

دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۱۶۵-۱۸۲

تاریخ دریافت: ۰۳ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ بازنگری: ۲۰ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ پذیرش: ۲۶ اسفند ۱۴۰۲

تاریخ انتشار: ۲۶ اسفند ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: آوازهای بداهه، زنان، سوزقوشماق، مسئلهٔ تغییرات در موسیقی، سراب

چکیده

سوزقوشماق نام آوازهایی است که منحصراً توسط زنان در موقعیت‌های مختلف با کلامی بداهه و بر بستری ملودیک خوانده می‌شود. حوزهٔ پراکندگی این شیوهٔ آوازخوانی، منطقهٔ سراب و روستاهای اطراف آن در استان آذربایجان‌شرقی در شمال غربی ایران است. در میان زنان این منطقه، مرسوم است که در موقعیت‌هایی به شکل فردی یا جمعی، مانند شادمانی و عروسی، سوگواری، کارهای روزانه و موقعیت‌های عاطفی خاص، ادراکِ حسی خود از آن موقعیت را با کلامی بداهه و بر یک بستر نغمگی ساده بسرایند. رویکرد اصلی در این مقاله، پس از معرفی این گونهٔ بدیع و ناشناخته در میان آوازهای زنان در ایران، یک مسئلهٔ بسیار قابل تأمل موسیقایی است. طبق پژوهش‌های میدانی و پس از آوانگاری حدود هفتاد نمونه از این آوازها، مشاهده شد که با وجود دوری روستاها و محل زندگی راویانِ نمونه‌های گردآوری‌شده، تمامی آنها بر اساس الگوهای نغمگی مشابه و مشترک (۱۱ الگوی نغمگی) و همچنین با نواکی واقع در گستره‌ایی مشخص آواز می‌خوانند؛ امری که در فرهنگ‌های شفاهی و بدون داشتن معیاری برای آواز خواندن بسیار منحصربه‌فرد است. در این مقاله، پس از معرفی چگونگی و ویژگی‌های اجرایی آوازهای سوزقوشماق، یازده الگوی استخراج شده از آوانگاری‌ها بررسی شده‌اند. در این مقاله نشان داده شده است که گسترهٔ آغاز و بسط نغمات در نمونه‌های گردآوری شده در روستاهای دور از هم، بسیار نزدیک و مشابه هستند. پرسشی که در اینجا مطرح بوده این است که چگونه این نواک در میان روستاهای دور از هم و در نسل‌های متفاوت منتقل شده و به اشتراک گذاشته شده است. گردآوری اطلاعات علاوه‌بر مطالعات کتابخانه‌ای، نمونه های جمع‌آوری‌شده در طی سفرهای پژوهشی و گفت‌وگو با آگاهان محلی بوده است. بر اساس یافته‌های تحقیق می‌توان گفت مردم در جایی هویت خود را به اشتراک می‌گذارند که در موسیقی و ویژگی‌های آن قابل مشاهده است.

ارجاع به این مقاله: اسدشیر لنجوانی، حمید و قرسو، مریم. (۱۴۰۲). نواک میان‌نسلی در آوازهای سوزقوشماق نزد مجریانِ روستاهای حوزهٔ فرهنگی سراب. پژوهش های میان رشته ای هنر، ۱(۱)، ۱۶۵- ۱۸۲. doi: 10.22124/ira.2024.26833.1012

پژوهش های میان رشته ای هنر، دوره ۱، شماره ۱، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

مقدمه

ایدهٔ پژوهشی و اصلیِ مقالهٔ حاضر، مسئلهٔ وجودِ یک محدودهٔ مشخص در نواکِ[1] آوازهای بداههٔ زنان با عنوان سُوزْقُوشماق در حوزهٔ فرهنگیِ سراب و روستاهایِ توابع است. در اینجا مسأله مورد بررسی، آوازهای سوزقوشماق است. سوزقوشماق نام آوازهای موزونی است که در منطقهٔ سراب و روستاهای توابع آن در استان آذربایجان‌شرقی، توسط زنان اجرا می‌شود. در میانِ زنانِ این منطقه، افرادی که قدرتِ بداهه‌خوانی و بداهه‌گوییِ موسیقایی داشتند، در بابِ رخدادهای پیش‌آمده، که به‌نوعی زندگی احساسی آنها را تحت‌الشعاع قرار می‌داد، آواز می‌خواندند و این آوازخوانی معمولاً توسط جمعی از زنان شکل می‌گرفت و می‌توانست برای مدتی مشخص ادامه پیدا کند. البته این امکان نیز وجود دارد که افرادی در این جمع حضور داشته و صرفاً مخاطب خواننده یا خواننده‌ها گردند. این مراسم بنا به عقایدِ مذهبی و طبقِ رسومِ کهن، معمولاً بدون حضور آقایان اجرا می‌شود و تنها زنان و دختران، مجری یا بینندهٔ آن هستند. سوزقوشماق می‌تواند در زمان‌های مختلفی اجرا شود: هنگامِ قالی‌بافی، نان‌پختن یا آشپزی و حتی در زمانی‌که یکی از زنان خانواده یا همسایه اندوهگین باشد و نیاز به یک گردهم‌آیی آوازی و آهنگین احساس شود. به‌نظر می‌رسد که خاستگاهِ این شکل از آوازخوانی زنان، روستاهای اطراف شهر سراب در استان آذربایجان‌شرقی بوده و در گذشته اجرای آن موقعیت‌های بیشتر و مجریان متبحرتری داشته و حال راویان محدودی از این شیوهٔ آوازخوانی باقی مانده‌اند. سوزقوشماق امروزه بیشتر در مراسم عروسی مخصوصاً مراسمِ شبِ حنابندان، با شعرهایی در وصفِ عروس یا داماد و یا در مراسم سوگواری خوانده می‌شود. یکی از وجوه قابل‌توجه سوزقوشماق خواندن روایتِ بداههٔ شعری از یک رویدادِ اجتماعی، خانوادگی و یا حتی فردی است؛ اینکه تبحر لازم در شکل‌دادنِ اشعارِ قافیه‌دار و متناسب با موقعیتِ عاطفی در زندگی یک زن، چگونه به‌دست می‌آید. شیوهٔ سرودن و گنجاندنِ حس و ادراکِ عاطفی فرد از موقعیت، چگونه در قالب الفاظ مجسم می‌شود و بسیار پرسش‌های دیگری که تماماً به شناختِ روندِ خلق این آوازها می‌انجامد.

در این پژوهش به این روند و شکل‌گیری این آوازها پرداخته نمی‌شود بلکه پرسش اصلی پس از معرفیِ این گونهٔ بدیع و رو به فراموشیِ زنانِ حوزهٔ فرهنگی سراب، یک موضوع موسیقایی است. در مطالعاتِ نگارندگان در درک سوزقوشماق، و پس از آوانگاریِ حدود ۷۰ نمونه از آوازها، موضوع جالبی قابل مشاهده است: با وجودِ اینکه مجریان از نسل‌های مختلفی بودند، اما نواکِ مورد استفادهٔ آنها در یک گسترهٔ مشخص و محدود قرار می‌گرفت. ممکن است بتوان این موضوع را به گسترهٔ صوتی و توانمندیِ حنجرهٔ زنانه مربوط دانست اما در اینجا با توجه به پژوهش در چند روستایِ مختلف و زنانی با سن و خانوادهٔ متفاوت و دور از هم، نمی‌توان صرفاً نواکِ مشترکِ مورد استفادهٔ زنان در خواندن سوزقوشماق را به‌سادگی، به گسترهٔ صوتی صدا و حنجرهٔ زنانه مربوط دانست. پرسشی که در اینجا شکل می‌گیرد این است که چگونه این نواک، بین نسل‌ها، افراد مختلف و در روستاهای متفاوت به اشتراک گذاشته شده و به یک شکل استفاده می‌شود؛ چیزی که در موسیقی‌های شفاهی آن هم در آوازهای بداهه، الزاماً امری مرسوم به‌شمار نمی‌آید. آیا ممکن است یک خصلتِ موسیقایی، جزء ماهیت یک گونه آواز بداهه باشد؟

روش پژوهش

روش پژوهش به‌کاررفته ترکیبی از روش‌های تحقیق توصیفی، تحلیلی و تجربی بوده است. در ابتدا نمونه‌های متعددی از یک آگاهِ محلی ساکن تهران- خانم خیرالنساء محمدی‌فرد[۲] ضبط گردیده است. همچنین نمونه‌های دیگر نیز در طی یک سفر میدانی به سراب و روستاهای اطراف آن و گفت‌وگو با آگاهان محلی ضبط شده است. ضمناً برایِ داشتنِ نمونه‌های قدیمی‌تر از نسل‌های پیشین، از کسانی که به‌نوعی نوارهای کاسِت ضبط‌شده از اجراهای گذشته داشته‌اند، درخواست شده است تا آنها را در اختیار نگارندگان قرار دهند.

پیشینهٔ پژوهش

در خصوص موضوع آواز، پژوهش‌های بسیاری انجام شده امّا مسئلهٔ آوازهای زنان و مخصوصاً آوازهای بداههٔ زنان، دارای پیشینهٔ پژوهشی بسیار محدودی بوده و در مورد آوازهای سوزقوشماق تقریباً هیچ پژوهشی یافت نشده است. منبعی که مستقیماً به مسئلهٔ آوازهای بداههٔ زنان مربوط شده و در دسترس نگارندگان بوده، مقاله‌ای از جیریدا اسپیری با عنوان «نقش زنان در حفظ آوازهای نوحه در روستاهای جیروکاستر در کشور آلبانی» (SPIRI,2020) است. در این مقاله اسپیری سعی می‌کند تا نشان دهد که چگونه زنان، نوحه‌های منطقهٔ جنوب آلبانی را از نسلی به نسل دیگر منتقل کرده و آن را حفظ کرده‌اند. وی در این پژوهش نشان می‌دهد که چگونه نغمه‌های نوحه‌خوانی از مادر به دختر متصل شده و با استفاده از توصیف آئین‌های نوحه‌خوانی، مصاحبه‌های شخصی با عزاداران و تحلیل اشعار و ضبط‌های میدانی، بیان می‌کند که چگونه زنان این سنّت را در طول نسل‌ها ادامه می‌دهند. پژوهش دیگری که در خصوص حوزهٔ مطالعاتی زنان صورت گرفته، کتاب *زن در قصه‌های آذربایجان* (Yousefi, 2021) نوشتهٔ عزیزه یوسفی است. در این کتاب سعی شده تا به جایگاه و حضور زنان از میان قصه‌های آذربایجان پرداخته شود. این کتاب از این جهت اهمیت دارد که می‌توان با استفاده از داستان‌های عامیانه و قصه‌ها، واقعیت‌های زندگی اجتماعی زنان آذربایجان، احساسات و افکار آنها را بهتر شناخت و درک کرد. پژوهش دیگری که درخصوص آوازهای زنان می‌تواند مورد توجه قرار گیرد، مقاله‌ای است که توسط طلیعه وارتنر- عطارزاده با عنوان«رهبری زن در مناسک شیعیان ایرانی ـ عرب اهل خرمشهر، جنوب غرب ایران» در کتاب *Women's Leadership In Music* (Nenic & Cimardi ,2023) منتشر شده است. وی در این مقاله به یکی از آئین‌های مذهبی زنان در خرمشهر می‌پردازد. این آئین که آمیزه‌ای از موسیقی و شعر و نمایش شیعیان است، تماماً توسط زنان اجرا و مدیریت می‌شود. از پژوهش‌های دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد مقاله‌ای با عنوان«نمایندگی زن، ژانرها و زیبایی‌شناسی غم در موسیقی کلاسیک ایرانی» (Nenic & Cimardi ,2023) نوشته نسیم احمدیان است. هرچند این مقاله به حضور زنان در موسیقی کلاسیک ایرانی می‌پردازد ولی می‌تواند اطلاعات خوبی درخصوص وضعیت و مواجههٔ جامعه در قبال زنانِ موسیقی‌دان ارائه دهد. همان‌طور که اشاره شد مطالعهٔ مستقیمی در مورد سوزقوشماق انجام نشده و در این مقاله با استفاده از تحلیل‌های انجام‌شده در پژوهش‌های مرتبط و مشابه، سعی می‌شود به تحلیل محتوا به شکلی روش‌مند پرداخت.

روش پژوهش

علاوه‌بر مطالعات کتابخانه‌ای، اطلاعاتِ گردآوری‌شده در مورد این آوازها، دستاورد یک سفر پژوهشی به حوزهٔ فرهنگی سراب، یعنی شهر سراب و روستاهای اطراف آن در استان آذربایجان‌شرقی کشور ایران در خرداد ماهِ سال ۱۴۰۲ است. نمونه‌های مورد مطالعه در ۱۱ روستای اطراف سراب با نام‌های برنج‌آباد، رازلیق، گیندوان، قلعه‌جوق، دهدولان، کهدولان، ایل‌باغی، اَسنق، داراب، دامباران و خاکی از آگاهان محلی و زنانِ روستایی ضبط شده است. در این پژوهش میدانی، تنها از چهار روستای برنج‌آباد، دهدولان، اَسنق، دامباران تعداد ۲۲ قطعه ضبط شد و زنانِ ساکنِ باقی روستاها به‌سختی حاضر به اجازهٔ ضبط و یا حتی آواز خواندن می‌شدند. بسیاری از زنانی که به‌عنوان خوانندگان متبحر سوزقوشماق شناخته می‌شدند در قید حیات نبودند و جوان‌ترها نیز به‌ندرت در این زمینه مهارت داشتند و البته اگر هم توانایی آواز خواندن را داشتند، اظهار می‌کردند که دیگر مخاطبی برای آنها وجود ندارد که مشتاقِ شنیدن باشد. بسیاری از زنانِ نسل‌هایِ پیش به‌دلیل اعتقادات مذهبی حتّی در حضور مراجعه‌کنندهٔ زن نیز حاضر به اجرای قطعات نشدند و اشاره داشتند که در گذشته می‌خوانده و اجرا می‌کرده‌اند اما در حال حاضر دیگر نمی‌خوانند. آگاهان محلی در روستای ایل‌باغی به موضوع جالبی اشاره کردند؛ آنها معتقد بودند که جوانان دیگر علاقه‌ای به شنیدن آوازهای نسل گذشته ندارند و در حال حاضر به‌دلیل حضور گروه‌های امروزی و موسیقی پاپ، دیگر از سبک‌های آوازی قدیمی، استقبالی نمی‌شود. نکتهٔ مهم دیگری که درخصوص روبه فراموشی رفتن آوازخواندن زنان تأثیر بسیار زیاد داشته این است که مردان متعصب به زنان خود اجازهٔ آواز خواندن نمی‌دهند و زنان صرفاً در فضاهای زنانه و اصطلاحاً در اندورنی خود آواز می‌خوانند که همین امر نیز باعث ناشناخته‌ماندن و فراموش‌شدن و یا نادیده‌گرفته‌شدنِ این آوازهای زنانه در فضای اجتماعی و عمومی است.

یکی از روستاهایی که زنان از چند نسل پیش، آوازهای سوزقوشماق را در آنجا می‌خواندند، روستای لَنجِوان است. بسیاری از نمونه‌های ضبط‌شده و مورد مطالعه در این مقاله، توسط راویان این روستا خوانده شده است. لَنجِوان نام روستايي است واقع در دهستان شَرَبیان، بخش مهربان در جنوب غربی شهرستان سراب که بر اساس شواهد تاریخی از قرن‌ها پیش ـ تا دوران پیش از اسلام، محل سکونت افراد بومی بوده است. بر اساس آثار به‌دست‌آمده (قبرستان افرادی که ایستاده دفن شده‌اند، غَسال‌خانهٔ قديمي و اشياء باستانی)، این روستا از قدمتي چند هزار ساله برخوردار است. روايت‌هاي گوناگوني در زمینهٔ تاریخ این روستای کهن موجود است. گروهی معتقدند لنجوان برگرفته از کلمه لَنج فرزند خاچ که نام خانِ این روستا بوده، است. لنج‌خان به‌تدریج در اثر گذشتِ زمان به لنجوان تبدیل شده و نام کنونيِ روستاست. روایتِ محلیِ دیگر، این است که گروهي ارمني در روزگاران گذشته در این روستا زندگي مي‌کرده‌اند و لذا واژهٔ لنجوان نیز غیرفارسی است. البته این روایات شفاهی است و هیچ‌یک از آن‌ها مستدل و مستند نیستند. از حدود پنج دهه پیش، بسیاری از ساکنان این روستا به شهرها مهاجرت کردند.

سُوزقُوشماق

طبق یک سنتِ دیرین، زنان منطقهٔ سراب و روستاهای توابع آن، فرازهای روزمره یا زندگی خود را در قالب شعرهایی آهنگین زمزمه می‌کنند و گاه آواز خود را با یک دایره (گاوال) همراهی می‌کنند. این روایت‌گری را سُوزقوشماق[۳] می‌نامند. سُوز در زبان ترکی و در معنای تحت‌اللفظی، به‌معنایِ «کلمه» بوده و قُوشماق به معنای «پرتاب‌کردن» است. سُوزقُوشماق را می‌توان «پرتاب‌کردنِ کلمه» یا همان بدون‌مقدمه و به‌صورت بداهه، کلامی را به‌زبان‌آوردن معنا کرد که در اینجا به‌معنی همان سرودنِ بداههٔ کلام آهنگین و موزون است.

در پژوهش میدانیِ آوازهای سوزقوشماق، پراکندگیِ جغرافیایی آنها مورد مطالعه قرار گرفته شده است. این آوازها در مناطق جنوبی سراب، نمود بسیار بیشتری نسبت به مناطق شمالی آن دارد. مثلاً در یک روستا مشاهده می‌گردد، به اجرایِ راحت این آوازها بدون هیچ‌گونه محدودیت فرهنگی پرداخته می‌شود درحالی‌که در روستای همسایه از اجرای آن سرباز می‌زنند. همان‌طور که گفته شد، شعر این آوازها، به‌صورتِ بداهه سروده شده و در یک بسترِ گفت‌آوایی، با لحنِ مخصوص به خوانشِ این گونهٔ موسیقایی، خوانده می‌شود. مضمون کلامِ این آوازها به مفاهیمی چون اندوهِ درونی، شادیِ جمعی، اندوهِ گروهی، مذهب، عشق، طبیعت و مانند آن می‌پردازد و خواننده‌ها همواره از وزن‌های ساده برای آوازخواندن استفاده می‌کنند. اهمیت این نوع خوانش که به گفت‌آوا نزدیک‌تر از آواز است، در اجرای تکنیک‌های خاصِ آوازی یا اجرای وزن‌های متریک و پیچیده نیست، بلکه مسئلهٔ مهم نحوهٔ پردازش موسیقی و کلام در مواجههٔ خواننده یا مجری با موضوع آواز است.

ساخته‌شدنِ یک سوزقوشماق به این ترتیب است که خواننده، متأثر و مُلهِم از یک رویداد، از حافظهٔ شنیداری خود در پردازش ملودی استفاده کرده و متناسب با موقعیت، شعری را سروده و حس خود را دربارهٔ آن موقعیت خاص با کلامِ موزون و یک ملودیِ ثابت و تقریباً از پیش‌مشخص‌شده بیان می‌کند. بنابراین نوعی بستر ملودیکِ مشخص و متونِ متفاوت وجود دارد؛ چیزی که به روایتِ آگاهان محلی و زنانِ خواننده‌ای که در پژوهش میدانی با آنها گفت‌وگو شده، نشان می‌دهد و تاحدودی ثابت می‌کند که قالبِ اجرایی این شیوهٔ آوازخوانی، می‌تواند از دوران دور به امروز منتقل شده باشد. به‌عبارت دیگر، متن، جملات و ترانه‌هایی که خوانده می‌شوند با توجه به تغییر در شرایط اجتماعی، مسائل زیست‌محیطی و مهاجرت و غیره دچار تغییرات فراوانی شده‌اند.

سوزقوشماق می‌تواند به‌صورت فردی خلق شود: زنی احوالاتِ شخصی خود را بر یک بستر ملودیک با گسترهٔ نغمگیِ محدود، ضرب‌آهنگی ساده و کلامی قافیه‌مند و موزون، زمزمه می‌کند. این اتفاق می‌تواند به شکل دیگر و جمعی نیز روی دهد. در این حالت ممکن است یکی از خوانندگان از ملودی یا شیوهٔ خواندن تازه‌ای استفاده کند. در این زمان افراد دیگر در ابتدا به او گوش می‌دهند و بلافاصله شیوهٔ او را تقلید می‌کنند. در این‌جا آواز می‌تواند در برخی فرازها به‌صورت گروهی تکرار شود و شکل‌دادنِ این قالبِ تازه نیز به‌صورت کاملاً بداهه و بر اساس تجربهٔ زیستهٔ زنان از آنچه پیشتر شنیده‌اند شکل می‌گیرد. این محاکاتِ آنی و بداهه نوعی چالشِ توانمندی زنان نیز به‌شمار می‌آید. بنابراین سوزقوشماق ترکیبی از اشعار بداهه، وزن‌ها و ملودی‌های ساده است که بیانگر یک رویداد اجتماعی یا

عاطفیِ شخص یا گروهی از افراد است. مجری به‌هنگام اجرای آن الزاماً به سرِضرب‌خواندن و یا اجرای نُت‌های شفاف و دقیق اهمیت نمی‌دهد و هدف اصلی او بیانِ موسیقایی از ادراکِ حسی خود از موقعیتِ توصیف‌شده است. به‌عبارت دیگر شاید بتوان گفت بیشترین توجه مجری به نحوهٔ دقیق بداهه‌گوییِ اشعار و جملات معطوف می‌شود چراکه باید تلاش کند تا بهترین نوع واژگان را برای ابراز احساسات خود انتخاب کند.

موقعیت‌های مختلف اجرای سوزقوشماق

زنان در هر زمان از روز و شب که احساسات و عواطف آنها نیاز به زمزمه‌شدن داشته باشد، آواز می‌خوانند. البته بعضی از رویدادهای این نوع موسیقی مرتبط با اتفاقات متعارف و مکرّرِ چرخهٔ حیات آدمی است: مانند زمان تولد نوزاد، مرگ، خواستگاری، حنابندان، ازدواج، دل‌باختن و دیگر موقعیت‌هایی که همگی می‌توانند مضمونی از بداهه‌هایِ آوازی زنان این منطقه باشند. رویدادهای مربوط به کار مانند نان‌پختن، قالی‌بافی، برداشتِ محصول در فصل تابستان نیز سوزقوشماق‌های مخصوص به خود را دارد.

مضامینِ شعری

در میان مضامینِ مختلف، یکی از موضوعاتِ بسیار شایع روایتِ اندوه است؛ غم و اندوه زنانه‌ای که در بطن روزمرگی زندگی زنانِ این منطقه نهادینه شده است و در آوازهای آنها متجسم می‌شود. در پژوهش‌های دیگری که در دیگر نقاط جهان در مورد آوازهای بداههٔ زنان انجام شده است نیز مضمون بیانِ آهنگین اندوه در آوازهای بداههٔ زنان دیده می‌شود. برای مثال اسپیری در مورد آوازهای بداههٔ زنان در آلبانی اشاره می‌کند «واجِتیم، آوازهای عزاداری، بیان غم و اندوه زنان است و نمی‌توان آن را مختص به ماه‌ها یا سال‌ها محسوب کرد. واجِتیم، بیان مداومِ دنیای درونی است که برای بسیاری از زنان ممکن است دهه‌ها طول بکشد» (SPIRI,2020,1). شاید موضوع بیانِ ناگزیر اندوه برای کاستنِ بار تحمل آن و در زمانی بدونِ تأمل و بدون فوت وقت یعنی به‌شکل بداهه، نیازی است که این زنان برای ممکن‌کردن و تحملِ آلام زندگی به‌کار گرفته‌اند. یعنی احتمال دارد که ارتباطی میانِ نیاز به کاستنِ درد در آنِ واحد و بیان آن به شکلی آهنگین برای کم‌کردنِ بارِ اندوه و توانمندیِ زنان در سرودنِ بداههٔ روایت روزمرگی آنها وجود داشته باشد که البته امرِ بعیدی به‌نظر نمی‌رسد.

آموختن یا انتقالِ نسل به نسل

شناختِ الگوهایِ نغمگی که می‌توان آنها را تلویحاً ملودی نامید، صرفاً با گوش‌کردن اتفاق می‌افتد و بنابراین می‌توان گفت این سنت به‌صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه منتقل می‌شود. در مجالس مربوط به سوزقوشماق‌ها، زنان معمولاً به‌همراه فرزندان کوچک خود و بدون همراهیِ مردانِ بزرگسال در این رویداد شرکت می‌کنند. برای اجرای رویدادها معمولاً آدابِ مربوط به سن، بزرگ‌تر و کوچک‌تربودن ملاحظه می‌شود و در شکل جمعی، آواز توسط مجریان بزرگ‌تر آغاز می‌شود. در سوزقوشماق‌ها زنانِ مجریِ مُسن هیچ اِبائی از این موضوع ندارند که در کنار سایر مجریانِ

جوان‌تر قرار گیرند و در اینجا شبکهٔ خاصی با سلسله‌مراتب و روابط تعریف‌شده در میان آنها مشاهده نمی‌شود. سنت شفاهی سوزقوشماق‌ها به‌صورت نامحسوس از طریق مادر به دختر انتقال می‌یابد و آنها به‌نوعی آماده می‌شوند تا مجریانِ زبده در آینده شوند. دختران با همسن‌وسالان خود در گردش‌های طبیعت و پشتِ دارِ قالی، شروع به تمرین می‌کنند تا در هنگامی که بزرگ شدند بتوانند مکنونات درونی خود را موسیقایی کنند. شبیه آنچه که «در جیروکاستر، نوحه‌خوانی، سنّتی است که به‌صورت شفاهی از مادر به دختر منتقل می‌شود. معمولاً این زنانِ مسن هستند که به دختران خود این هنر را آموزش می‌دهند. مصاحبه‌هایی که انجام دادم نشان می‌دهد که همیشه یک شخصیت مادرانه وجود دارد که نوحه‌خوانان جدید را به سوگوار معرفی کند و آنها را آماده کند تا حلقهٔ بعدیِ زنجیرهٔ انتقال گردند. دختران، متون نوحه‌های سنتی را حفظ می‌کنند و سپس اشعار را در ملودی‌های محبوب دیگر قرار می‌دهند یا ملودی‌های سادهٔ جدیدی ایجاد می‌کنند.» (SPIRI,2020,14). به‌نظر می‌رسد در روند ساخت سوزقوشماق‌ها ابتدا فرد در سنین پایین‌تر در مرحلهٔ مواجهه با این قطعات و به‌صورت غیرارادی قرار می‌گیرد و حافظهٔ شنیداری فرد به‌صورت ناخودآگاه شروع به ضبط وزن‌ها و ملودی‌هایِ این قطعات می‌کند. در واقع فرد به‌صورت ناخودآگاه و غیرارادی در مرحلهٔ یادگیری قرار گرفته است و بی‌آنکه خود بخواهد، از دیگری شروع به یادگیری و تأثیرپذیری می‌کند. حال هرقدر که سن فرد بالاتر می‌رود با پرورشِ عواطف و احساساتِ خود در مواجهه با حوادث مختلفی که در زندگی‌اش رخ می‌دهد، می‌تواند به یک مجریِ توانا تبدیل شود. در سال‌های بعدیِ زندگی، فرد در خلوت خود و یا در جمع‌های زنانه، شروع به اجرا کرده و به‌نوعی تمرین را آغاز می‌کند و پس از چند سال به یک مجریِ زبده، بدل می‌شود. در اینجا فرد می‌تواند در مرحلهٔ الهام قرار گرفته و از آنچه که بر ذهن و خیال وی اثر می‌کند، سوزقوشماق‌ها را تولید و اجرا نماید. نکته قابل‌تأمل این است که در سوزقوشماق‌ها، با مستندات مکتوب جهت حفظِ قطعات مواجه نبوده و همهٔ جملات، اشعار، وزن‌ها و ملودی‌ها از طریق به‌خاطرسپردن در ذهن، نگهداری و ضبط می‌گردند. ممکن است در طول تاریخِ پدیدآمدن این رویدادِ موسیقایی، سوزقوشماق‌هایِ فراوانی به‌دلیل عدم ثبت مکتوب و وجود مستنداتِ مناسب، از بین رفته‌باشد ولی این نکته اهمیت دارد که این نوع موسیقی را نیز می‌توان آوانگاری کرد و بر روی کاغذ آورد. علاوه‌بر تشخیص وزن و ملودی، جملات و اشعار نیز به‌راحتی بر روی کاغذ قابل‌ثبت هستند.

ازآنجا که در چند دههٔ قبل و شاید حتی پیش از آن، این شیوهٔ خواندن و روایت روزمرگی‌ها و احساسات زنانه همواره متعلق و منحصراً در جمع‌های زنانه و صرفاً خصوصی اجرا می‌شده، در نزد عامهٔ مردم و به‌ویژه مردان ناشناخته است. در دیگر مناطق اطراف ایران و آذربایجان نیز نمونه‌های مشابهی دیده می‌شود. برای مثال در مورد اُملالی‌ها «کلاس‌ها معمولاً در خانه مُلایه برگزار می‌شود. در طول تدریس، هیچ مردی اجازه ندارد در نزدیکی کلاس بوده زیرا ممکن است صدای زن را بشنوند. به‌دلیل اخلاق اسلامی، شنیدن صدای زنانی که مادربزرگ، مادر، خواهر، دختر، نوه و خواهرزاده آنها نیستند، واقعاً ناپسند است. بنابراین جلسات تمرین و همچنین هر نوع مراسمِ زنانه باید همیشه در فضاهای خصوصی برگزار شود. همچنین به همین دلیل است که این‌گونه آئین‌ها در بافتِ محلی خود باقی می‌مانند و در کُلِ کشور به‌طور عمومی شناخته نمی‌شوند» (Nenic & Cimardi,2023,105). مجریانِ سوزقوشماق نیز مانند

بسیاری از اُملالی‌ها، صدای خود را از نامحرم پنهان می‌کنند و تنها در یک یا دو دهۀ اخیر است که نسل جوان نمونه‌هایی را از نسلِ پیشین خود به بهانۀ ثبت و علاقه‌مندی ضبط کرده‌اند.

حافظۀ جمعی در سوزقوشماق

طبق گفتۀ آگاهان محلی و زنانی که نمونه‌هایی از این شیوۀ خواندن را برای نگارندگان روایت کردند چنین برمی‌آید که شیوه، روش، شکل و قالبِ خواندنِ سوزقوشماق از نسل‌های پیش تا به امروز تغییر زیادی نداشته و چند الگوی ملودی و وزن‌های مشخص، برای سوارشدنِ کلام در ذهنِ راویان از گذشته وجود دارد که آن را از دیگر زنان خانواده یاد گرفته‌اند و در موقعیت‌های مختلف، اشعار بداهۀ خود را بر روی این قالب‌ها می‌خوانند. خواننده باید الزاماً حافظۀ قوی برای حفظ‌کردن و به‌خاطر سپردنِ الگوها داشته باشد و بتواند در زمانِ مقتضی آن را به‌سرعت به‌کار گرفته و هم‌زمان اشعار خود را با آن هماهنگ کند. طبیعتاً توانایی انجام این امر در شکل فردی بسیار قابل‌توجه است، اما در شکل جمعی شناختی بسیار حائز اهمیت از جامعه را نمودار می‌سازد. همان‌طورکه مریام به شناختِ جامعه و مظاهرِ آن از ورای موسیقی پرداخته است (Merriam, 2017)، در اینجا نیز می‌توان یکی از ویژگی‌های مهمِ جامعۀ زنانِ این حوزۀ فرهنگی را از ورای شکلِ پردازشِ موسیقی آنها درک کرد. در اینجا آنچه توانمندی زنانِ یک جمع در خوانشِ دسته‌جمعیِ یک الگو با شعرهایِ مختلفی که طبق آن الگو می‌سرایند را فعال می‌کند، حافظۀ جمعی، تاریخی و فرهنگی آنان است. خواندنِ سوزقوشماق به‌صورت بداهه، به‌معنایِ استفاده از یک الگوی ملودیک به‌عنوان بستری از شعرهایِ بداهه است که هریک از مجریان در نوبت خود، امتداد آن را حفظ می‌کند. از سوی‌دیگر می‌توان گفت این افراد، تاریخ، حافظۀ تاریخی، حافظۀ موسیقایی و توانمندی سرایش بداهه را به‌صورتِ قومی در خود دارند و در مواقع مشخصی آن را به‌کار می‌گیرند و این امر باعث پیوستگی آنها ـ به‌ویژه در زمانِ اوج احساساتی مانند اندوه یا شادی ـ شده و نوعی هماهنگی و همبستگی قومی ـ فرهنگی برای آنان ایجاد می‌کند و شاید این همان چیزی است که در مطالعاتِ انسان‌شناسانه و فلسفی از آن به‌عنوان روحِ قومی یا روحِ جمعی یاد می‌شود. آنچه به زنان این اعتماد به‌نفس را می‌دهد که بتوانند کلام را پردازش کرده و بر روی یک الگو سوار کنند، خاطراتِ مشترک نسلی و قومی است که طبق قاعدۀ محاکات در ذهن ناخودآگاه آنان ثبت شده است. اسپیری در این‌باره آورده است که «طبق نظر هالب‌واش، آگاهی فردی از طریق ساختارها و نهادهای اجتماعی جمع می‌شود. اصطلاح «حافظه فردی» نه‌تنها برای شناسایی خاطرات ایجادشده از جامعه، بلکه برای خاطراتِ شخصی که ممکن است اجرا، احساس یا به‌خاطر سپرده شود، استفاده می‌گردد. شلمی استدلال می‌کند که «خاطرات جمعی از گذشته و واقعیت‌های حال، بیشتر در خودِ فرآیندِ انتقال، باهم پیوند داده می‌شوند» (SPIRI,2020,5). بنابراین زنانِ مجری سوزقوشماق نیز با تکیه‌بر همین حافظۀ جمعی، بدون تکیه‌بر فواصل یک ساز ملودیک، نه‌تنها محتوای شعرهای خود را به‌صورت بداهه می‌سرایند بلکه به این‌ترتیب خود را در بدنۀ فرهنگ قومِ خود پیوند می‌زنند.

اما داستان این حافظۀ جمعی محدود به استفاده از الگوهای ملودیک مشترک یا شیوۀ خواندن به‌شکلی یکسان نیست بلکه یکی از ویژگی‌های مهمی که نگارندگان را بر آن داشت تا در این موضوع تفحص بیشتری کنند، نواکِ

مشترک راویان و مجریانِ این آوازها بوده است. نگارندگان این مقاله پس از پژوهش میدانی و ضبط آوازها، در زمانِ آوانگاری نمونه‌ها به نکتهٔ بسیار مهمی برخورد کردند: مجریان همگی در یک گسترهٔ مشخص آواز می‌خوانند. مریام نیز در مطالعات خود به موضوع مشابهی اشاره می‌کند که پس از سال‌ها بازگشت به میدان پژوهش می‌بیند که افراد با همان نواکی آواز می‌خوانند که برای مثال در بیست سال گذشته خوانده‌اند (Merriam, 2017). بدین‌ترتیب تمام آنچه در سراب و روستاهای دیگر خوانده شده، معطوف به شناختِ یک امر مهم و بنیادین شد: این زنان به شکل بداهه و منطبق بر یک حافظهٔ قومی ـ جمعی، الگوهایِ سوزقوشماق را به‌کار می‌گیرند و به‌علاوه همگی در یک گسترهٔ صوتی با نواک مشترک و یا بسیار نزدیک به‌هم، آوازهای خود را می‌خوانند. برای مشاهدهٔ بهتر این ویژگی، در اینجا الگوهای آوازی معرفی شده و مسئلهٔ نواک با آوانگاری‌های تحلیلی در آنها نشان داده می‌شود.

نواک مشترک یا نواکِ نسلی

نَواک، زیر و بمی یا ارتفاعِ صوت است که اجازه می‌دهد بتوان صداها را درجه‌بندی کرد. این مفهوم همچنین دلالت به فرکانس یا بسامد در علم فیزیک هم دارد. در ادامه برای بررسی نواک‌هایِ اجراشده در آوازهایِ سوزقوشماق، براساس پارامترهای ریاضی به مقایسهٔ آنها پرداخته شده است. این پارامترِ ریاضی در مفهومِ فرکانس، نهفته است. نواک رابطهٔ نزدیکی با فرکانس دارد اما این به‌معنای مساوی‌بودن این دو مفهوم نیست. فرکانس یک ویژگی علمی است که قابل‌اندازه‌گیری بوده درحالی‌که زیر و بمی، ادراکی از موج صداست که به‌طور مستقیم قابل اندازه‌گیری نیست. در الگوهای ملودیک یا نغمگیِ مورد استفاده در آوازهای مورد مطالعه، سه تا چهار نغمه استفاده می‌شود؛ یعنی یک فضای سه‌نغمه‌ای[۴] یا چهارنغمه‌ای (یک دانگ) ملاحظه می‌شود. به این ترتیب در فضایی سیّال میان آوازی و ملودیک‌بودن به‌معنای داشتن ساختار کامل یک گام و حالت روایی[۵] یا رسیتاسیون[۶] حرکت می‌شود که با وجود تعلیق میان این دو فضا، قالب یا الگوی مشخص خود را نشان می‌دهد. نگارندگان با بررسی بیش از ۷۰ نمونهٔ گردآوری‌شده در آوازهای سوزقوشماق در مورد گردش نغمگی (حرکت ملودی) به چند الگو دست پیدا کرده‌اند. اما پیش از آن به محدودهٔ مشخص نواک این قطعات پرداخته می‌شود.

جدول ۱. فرکانس و فراوانی آن‌ها

فرکانس	جایگاه در پیانو	نام نت	فراوانی
98	2	Sol	1
103	2	Laبمل	4
116	2	Siبمل	6
123	2	Si	13
130	3	Do	12
132	3	Do	1

26	Reبمل	3	138
23	Re	3	146
16	Miبمل	3	155
17	Mi	3	164
20	Fa	3	174
22	Solبمل	3	185
15	Sol	3	196
20	Laبمل	3	207
16	La	3	220
10	Siبمل	3	233
7	Si	3	246
6	Do	4	261
1	Miبمل	4	311

در جدول ۱ مشاهده می‌گردد که بیشترین فراوانی در اجرای مجریان، استفاده از بازه‌های فرکانسی Re بمل با فرکانس ۱۳۸ هرتز تا نت La با فرکانس ۲۲۰ هرتز صورت گرفته است. این فراوانی در قیاس با فراوانی بازه‌های دیگر دو رقمی بوده و مجریان از بازهٔ Re بمل تا نت La بیشترین استفاده را کرده‌اند. مجریان از دو محدودهٔ La بمل با فرکانس ۱۰۳ تا Do با فرکانس ۱۳۲ در قیاس با بازهٔ Si بمل با فرکانس ۲۳۲ تا Mi بمل با فرکانس ۳۱۱ از یک میزان فراوانی استفاده کرده‌اند. بم‌ترین فرکانس استفاده‌شده در میان مجریان La بمل با فرکانس ۱۰۳ هرتز و بالاترین فرکانس استفاده‌شده، Mi بمل با فرکانس ۳۱۱ است. این بازه حدود یک اکتاو و نیم است. متوسط صدای مجریان سوزقوشماق‌ها براساس فرکانس اجراشده، محدودهٔ صوتی صدای زنانه است ولی در عین‌حال تمامی آنها از یک نغمهٔ نزدیک به‌هم آغاز به خواندن می‌کنند. بیشترین نت استفاده‌شدهٔ مجریان در ادوار مختلف نسلی، نت Re بمل با فرکانس ۱۳۸ هرتز و نت Re با فرکانس ۱۴۶ هرتز بوده و کم‌ترین نت‌های استفاده‌شده، نت La بمل با فرکانس ۱۰۳ هرتز، Do با فرکانس ۱۳۲ هرتز و Mi بمل با فرکانس ۳۱۱ هرتز و Sol با فرکانس ۹۸ هرتز است. نکتهٔ بسیار مهمی که می‌توان اشاره کرد این است که همهٔ مجریان در هنگام اجرای نت‌ها از یک نواک یکسان و مشخص استفاده می‌کنند. این درحالی است که هیچ‌کدام از آنها آموزش موسیقایی ندیده‌اند و فرکانس صوتی آنها در بین همهٔ نسل‌های مجریان یکسان است. بیشترین مراجعهٔ مجریان به نت‌های موجود مربوط به Re بمل، Re، Mi

بمل، Mi، Fa، Sol بمل، La بمل و La بوده و از این نت به بعد اشارهٔ بسیار کمتری به نت‌های Sol و Si ملاحظه می‌شود.

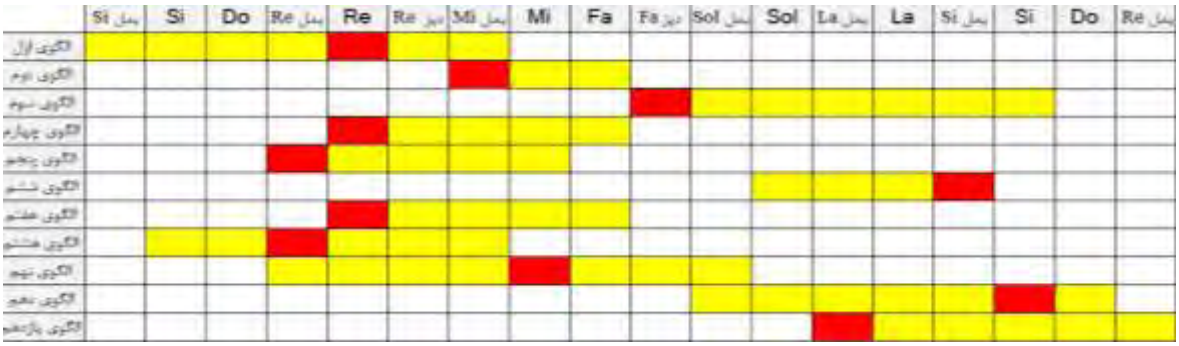
الگوهای مشترک

نکتهٔ دیگر قابل‌اشاره، الگوهایِ نغمگیِ مشترکی است که خوانندگان در روستاهای بسیار دور از هم به شکلی یکسان از آن استفاده می‌کنند. در بین ۷۰ نمونهٔ ضبط‌شده، ۱۱ الگوی نغمگی متفاوت را می‌توان از یکدیگر متمایز کرد که تمام کلام‌های بداههٔ زنان بر آنها سوار شده و خوانده می‌شوند. این الگوها در پیوست مقاله آورده شده‌اند. در جدول۲ بازهٔ استفاده از نغمات، نغمهٔ آغاز و پایان هریک از الگوها معرفی شده است.

مقایسه بازه‌های صوتی الگوهای صوتی و نت آغازین هریک از آنها

جدول ۲. نت شروع و بازهٔ الگوها

نام الگو	نت شروع	ابتدای بازه	انتهای بازه
الگوی اول	Re	Si بمل	Mi بمل
الگوی دوم	Mi بمل (Re دیز)	Mi بمل (Re دیز)	Fa
الگوی سوم	Fa دیز	Fa دیز	Si
الگوی چهارم و هفتم	Re	Re	Fa
الگوی پنجم	Re بمل	Re بمل	Mi
الگوی ششم	Si بمل	Sol	La دیز
الگوی هشتم	Re بمل	Si	Mi بمل
الگوی نهم	Mi	Re بمل	Sol بمل
الگوی دهم	Si	Sol بمل	Do
الگوی یازدهم	La بمل	La بمل	Re بمل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شکل ۱. بررسی بازهٔ الگوها با استفاده از رنگ‌آمیزی

- گسترهٔ صوتی هر الگو با رنگ زرد نمایش داده شده است.
- نت آغازین هر الگو، با رنگ قرمز نمایش داده شده است.
- اشتراک نت‌های آغازینِ الگوها در نسل‌های مختلف مجریان بر روی نت Re مشهود است.
- گستره‌های صوتیِ مشترک در الگوها بین نت‌های Re بمل تا Fa مشهود است.
- تجمع نت‌های آغازین الگوها در میان نت‌های Re بمل تا Fa دیز مشهود است.

تسهیلِ امر بداهه با تکیه بر نواکِ نسلی و الگوهایِ مبتنی بر حافظهٔ جمعی

در بخش پیش نشان داده‌شد که راویان آوازهای سوزقوشماق تا چه حدودی از الگوهای مشخص و نواک هم‌جوار و نزدیک به‌هم استفاده می‌کنند. همچنین در بخش اول گفته شد که زنان در شکل فردی، از این الگوهای ثابت و مشترکی که در حافظه دارند، برای زمزمهٔ روزمرگی خود استفاده می‌کنند. در شکل جمعی موضوع پیچیده‌تر است که البته باز هم زنان آن را به‌شکلی کاملاً بداهه اجرا می‌کنند. الگوهای سوزقوشماق از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و به این ترتیب سنّتِ خواندنِ این آوازها تداوم پیدا می‌کند. البته در مطالعهٔ اقوام دیگر هم می‌توان دید که «ترانه‌هایِ موضوعی، تنها زمانی توانستند در گذر زمان و از نسلی به نسل‌های دیگر تداوم پیدا کنند و زنده بمانند، که موضوع آن‌ها یا به گرامی‌داشت یک رویداد تاریخی مربوط می‌شد و یا از تمایلات همیشگی انسان در آن‌ها حرف زده شده» (Merriam, 2017, 391). سربازی‌رفتن پسران، عروسی فرزندان، مرگ و دیگر موقعیت‌های حساس در زندگی خانواده زمان‌هایی هستند که آواز سروده می‌شود، مادر در نبودِ فرزند یا عروسی او می‌خواند و فقدان عزیز دیگر را به آواز می‌سراید.

نکتهٔ مهم دیگری که از آوانگاری الگوها به‌دست می‌آید این است که نمونه‌های قدیمی‌تر از تعداد نغمات کمتری استفاده می‌کردند. با نُو شدنِ نسل، گویا تنوع نغمات یا به‌عبارتی وسیع‌ترشدنِ گسترهٔ ملودی بیشتر به‌چشم می‌خورد. نمونه‌هایی که راویانِ نسل قدیم آنها را خوانده‌اند، از دو یا سه نت تشکیل شده‌اند. این درحالی است که راویانِ جوان‌تر با پیچیدگی بیشتری از نغمات و وزن استفاده می‌کنند. به‌عبارت دیگر مجریانی که از دو یا سه نت یا به‌عبارتی از الگوهایِ ملودیکِ محدودتری استفاده می‌کنند نسبت به مجریانی که از الگوهای ملودیک متنوع‌تری بهره می‌برند، قدیمی‌ترند. البته الزاماً تعداد نت‌ها نیست که می‌تواند به‌عنوان خصیصه‌ای از قدیمی‌بودن نمونه به‌شمار آید بلکه در نمونه‌های اخیرتر الگوهایی با تعداد نغماتِ بیشتر و گردش ملودی بسیط‌تری مشاهده می‌شود. این موضوع با آنچه که مریام به آن اشاره دارد، منطبق است «فرهنگِ مردمی که ملودی‌هایی متشکل از دو یا سه نت دارند، قدیمی‌تر از فرهنگ‌هایی است که ملودی‌های‌شان از شش تا هفت نت تشکیل می‌شود» (Ibid, 399).

نتیجه‌گیری

آواز زنانهٔ سوزقوشماق ترکیبی از اشعار بداهه، وزن و گردش نغمگیِ بسیار ساده‌ای است که این شیوهٔ خواندن را در مرزی میان آواز و روایت‌گری قرار می‌دهد. آوازها و شیوهٔ سرودنِ بداههٔ شعرها نسل به نسل به‌صورت شفاهی منتقل شده و مَفّری برای زنانی است که برای کاستنِ بار اندوه یا روزمرگی به آوازخواندن و به آواز سُراییدنِ حواسِ عاطفی خود پناه برده‌اند. هرچند در موقعیت‌های خاصی مانند عروسی یا سوگواری، خواندنِ سوزقوشماق به‌شکل جمعی یا در کنار یکدیگر شکل می‌گیرد اما در شکل دیگر هر فرد در خلوت خود نیز به همان سیاق زمزمه می‌کند و آنچه در درون دارد را به زبانی نیمه‌آهنگین می‌سراید.

هرچند سنّتِ خواندنِ سوزقوشماق در جمع‌های زنانه در گذشته بسیار معظم و مهم بوده، اما امروزه کمتر جوانانی هستند که این شیوهٔ خوانش را بشناسند و یا علاقه‌ای به حفظ آن داشته‌باشند و با توجه به تغییراتِ بنیادینی که در سبک زندگی مردمانِ امروز پیش آمده و نیازهای زندگی روزمره، این تغییر نمی‌تواند غیرقابل انتظار باشد. رسانه‌های جمعی بیشترین نقش را در این روستاها در جایگزین‌شدنِ سنّت‌های قدیمی با نمونه‌های امروزی دارند و از آنجایی‌که آموزشِ این سنّت، نیاز به تجربهٔ زیسته از دوران کودکی تا زمانِ اجرای آن دارد، با از بین‌رفتنِ بسترِ آموزش شفاهی طبیعتاً این آوازها نیز از یاد خواهند رفت. نکتهٔ دیگری که به فراموشی محتومِ خواندن سوزقوشماق مربوط می‌شود، روایتی است که در کلام به شیوهٔ زندگی روستایی ارجاع می‌دهد. در روستا، زندگی جمعی، رفتارهای اجتماعی شکل خاصِ خود را دارد که هرچند روستاهای مورد مطالعهٔ نگارندگان از نظر معماری و ساختار هنوز روستا به‌شمار می‌آیند، اما از نظر ارتباط نسل جوان با فضای شهری دیگر قالب روستا را ندارند. به‌عبارت دیگر برای توانمندشدن در سرودنِ کلام سوزقوشماق باید بر گویش محلی تسلط داشت، نغمات و وزن‌ها را شناخت، نمونه‌های دیگر را آنقدر شنید و تکرار کرد تا به نمونه‌های شخصی و جدید و امتداد سنّت دست یافت؛ چیزی که به‌نظر بعید می‌آید در نسل بعد اتفاق بیافتد. اما در مورد نمونه‌های مورد بررسی مشاهده شد که راویان با حفظ

الگوهای قدیمی و نواکی مشترک، با تکیه بر حافظهٔ جمعی به‌نوعی به پیوند درونی در جامعه نزدیک می‌شوند، سنّت‌ها را حفظ کرده و خود را در قالبِ یک کلِ منسجمِ اجتماعی قرار می‌دهند، چیزی که بدون تردید یکی از کارکردهای مهم موسیقی در موسیقی‌های مردمی و در بسترهای بومی به‌شمار می‌آمده است. اینکه امروزه چه چیز جایگزین آن باشد و در نبودِ این سنّت، زنان با تکیه بر کدام معیارهای فرهنگی، خود را با جامعهٔ بومی خود. اگر باقی بماند. پیوند می‌دهند، پرسشی است که شاید بتوان در چند دههٔ آینده و با تکیه بر مطالعات تطبیقی به آن پاسخ داد.

پی‌نوشت‌ها:

1. pitch

۲. نام مادر نویسنده اول مقاله و آگاه محلی پژوهش

3. Söz Qusmaq
4. triphonic
5. declamation
6. Recitation

References:

Merriam, A. P. (2017). The Anthropology of Music (M. Gharasou, Trans.). Tehran: Mahoor institute of culture and arts. (Original work published 1964). (In Persian)

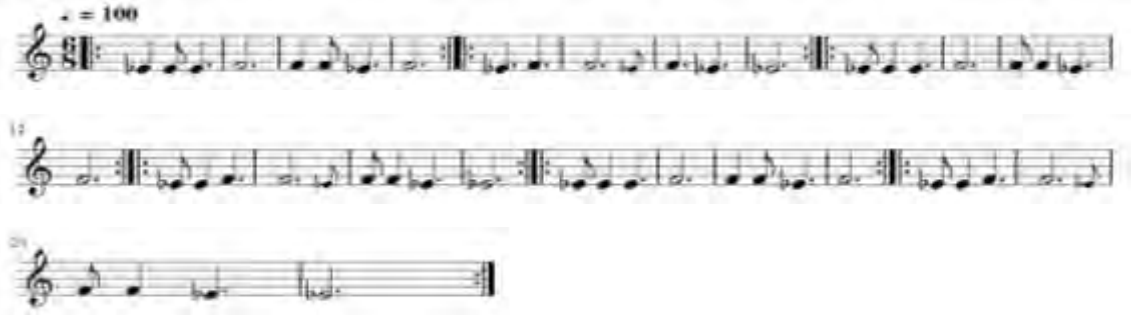
Nenic, I. & Cimardi, L. (2023). Women's Leadership in Music Modes, Legacies, Alliances. United States, New Rockford, North Dakota: transcript publishing.

SPIRI, G. (2020). Women’s Role in Preserving Lament Songs in the Villages of Gjirokastër. Yearbook for Traditional Music, 1–21.

Yousefi, A. (2021). Woman in the stories of Azerbaijan. Miyaneh: Islamic Azad University, Miyaneh Branch. (In Persian)

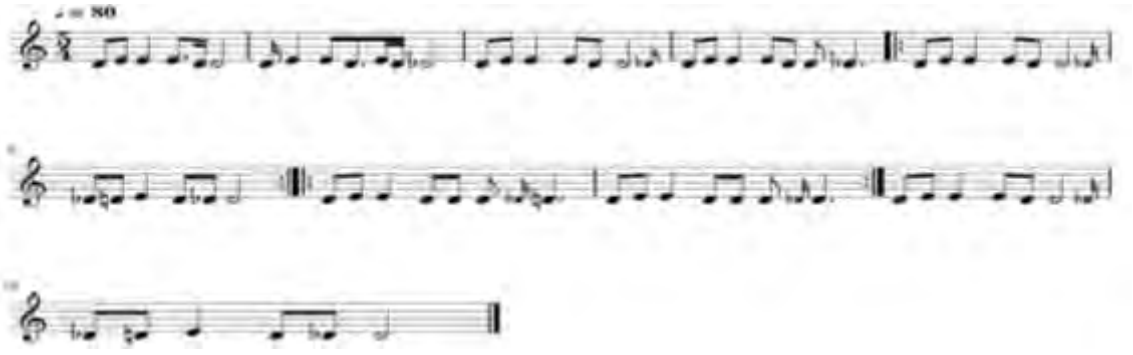
پیوست

الگوی شمارهٔ ۱-

الگوی شمارهٔ ۲-

الگوی شمارهٔ ۳-

الگوی شمارهٔ ٤ و ۷ -

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

الگوی شمارهٔ ۵-

الگوی شمارهٔ ٦-

الگوی شمارهٔ ۸-

الگوی شمارهٔ ۹-

الگوی شمارهٔ ۱۰-

الگوی شمارهٔ ۱۱-