اجمالی بر موسیقی دوتار ترکمنی

د. خانگلدی اونق – تورونتو

اجمالی بر موسیقی دوتار ترکمنی و معرفی یک اثر در باب موسیقی دوتار

پیش گفتار

از آنجائیکه بخش عمده ای از ترکمنان (آن گروه از طوایفی که جزو پتانسیال حکومت مرکزی ترکمنان ایران بودند. ترکمنان حکّام ایران از قبیل غزنویان، سلجوقیان، خوارزمشاهیان، آتابکان اقصاء نقاط دنیا و حکومتهای قره قویونلوی و آق قویونلوی تا اواخر قاجاریان) در ادواری از تاریخ که در آسیای مرکزی سکونت داشته اند، در یک شرایط کوچ رو یعنی چهارواداری بسر برده اند، این شکل از معیشت تأثیر خودرا روی هنر موسیقی آنها نیز برجای گذاشته است.

هنر موسیقی در میان این خلق در نتیجه پروسه تکامل خود متناسب با اینگونه از شرایط معیشت کامل میگردد. اینچنین شکل از روند معیشت اجتماعی را ساز نی هفت بند که مختص شرایط زندگی چوپانی، اختصاص یافتن دوتار در داربست چهارتارم آلاچئق با آن نوای ضعیف تارهای آن گواه بر این عقیده میباشد. در آن گروه از ترکمنهائیکه در یک مکان سکونت داشتند و از تمدّن شهری برخوردار بودند، اشکال مختلف آلات موسیقی از قبیل رباب، دف، چنگ، قره نی، سورنا (زرنای"زورنی")، نی و ناغارا (نانّگارا یا لانّگرا) مورد استفاده قرار میگرفته است و در بستر موسیقی مقامی – اوزانی روند رشد خودرا در دیگر نقاط جغرافیائی امپراتوری دول ترکمن و تلفیق با فرهنگهای غیر ترک اشکال نوینی را می یابد که ما امروز شاهد آن در فرهنگهای غیر ترکمنی هستیم. چنانچه در دوره حکمرانی سلطان اوزین حسن آق قویونلوی در برخوردها و جنگهائیکه با لشکریان حریفان اتفاق می افتاد، در بین دسته های سربازان گروهی نقره زن بودند. دریکی از این جنگها، سلطان اوزین حسن پادشاه مقتدر ایران لشکریان خودرا بین فرزندان خود فوج-فوج تقسیم میکرده است. اگر در بین آنها صدای نقره هرکدام روبه ضعیف شدن میرفت، به مفهوم عقب نشینی لشکریان فوج مزبور را میرساند. چنانکه در جنگ با یکی از دشمنان خود، صدای نقره فرزند برومند سلطان اوزین حسن بنام یعقوب چنان شدید می آمده که خبر از پیروزی قریب الوقوع آن را میرسانده است. { والتر هینتس،.....}

بسته به شرایط محیط زندگی مردم گونه ای از آداب و رسوم موسیقی که مختص معرکه های وسیعتری می باشد، در بین ترکمنها مرسوم بوده است. در چنین شرایطی رقصهای ملّی ای چون رقص خنجر، کوشت دپدی، اوچ دپدی و شامان بجای آورده میشده است. با اینگونه از آداب هنری حتّی بیماران روحی و روانی مورد معالجه قرار گرفته و روان درمانی میشده اند. این روش بعدها در شکلهای

رقص خنجر و ذیکیر(ذکر) با فرهنگ اسلامی عجین گشته و حتّی در مواردی شکل اسلامی بخود گرفته است.

همچنانکه موسیقی تبیین کننده روح و روان این خلق را تشکیل میدهد، در عین حال طبیعت یعنی " یورد ترکمن" را که سرزمین آباء و اجدادی خود میباشد، به تصویر میکشاند. در چنین حالتی در ذهن ما آن گستردگی صحراهای وسیع ترکمن را در آواز نی و یا اینکه منظره باصفای داخل آلاچئقهای ترکمن را در نوای دوتار احساس میکنیم. جائیکه جمع کثیری را در یک هوای آزاد صحرا در خود جای میدهد، طبق عادت آواز نی عبارت میشود از دوتا بخشی مقابل هم که جهت جلب هواس جمعی از حضّار صدای آواز نی را تا حدّالامکان بالا میرسانند. امّا اگر در مورد ویژگی دوتار خواسته باشیم چیزی بیان شود، در آن صورت، دوتار آن غنای بخصوصی را که در شکل باطنی و خودمانی در خود جمع کرده است، بیانگر سطح زندگی آلاچئق ترکمنی را با تمام ویژگیهای خانوادگی خود مانند اعتقاد به حفظ آنها در مقابل قهر طبیعت مثل برف و طوفان که بطور همآهنگ از دیگر آلات موسیقی متفاوت میگردد، وجود دارد.

پروفسور و. م. بلیایف نیز در بیان ویژگیهای دوتار در آثار خود بدان اشاره میکند. او چنین میگوید: " تمامی علائم فرهنگی زیست این مردم که در پی دامهای خود بطور پراکنده معیشت میکنند، در موسیقی مردمی آن تجسّم شده است." در بین مردمیکه در یک چنین شرایط طایفه-تیره ای بطور پراکنده زندگی میکنند، مسلّماً سبکهای هنری بخشیگری نیز بطور متفاوت رشد کرده است. به عبارت دیگر بدلیل عدم وجود وسائل ارتباط جمعی و قلّت رفت و آمدها در بین طایفه ها و تیره های ترکمن که در مسافتهای دور از همدیگر مسکن داشته اند، در بین هر کدام از آنها روش دوتار نوازی در مسیر تکامل پویای هنر موسیقی بطور مستقلّ از همدیگر ویژگیها و اصولهای مخصوص به خود را کسب کرده است. همانطوریکه هر کدام از طایفه ها برای خودشان لهجه های ویژه ای دارند، در دوتارنوازی و اجرای آواز هم در هر یک از آنها اصول و روشهای ویژه خودشان را دارا می باشند. به این پدیده " سبکهای بخشیگری" گفته اند.

در اعصار گذشته مثلاً تا قبل از ۹۰-۱۰۰ سال قبل که مهمترین وسائل ترابری اسب و شتر یا حداقلّ الاغ بوده است، هنگامیکه بخشی یا نوازنده ای غریب از راههای دور بطور اتفّاقی بهم میرسیدند، آنها از همدیگر با این سؤال : "شما نماینده کدام سبک موسیقی هستید؟" یا اینکه "نام خلیفه یا بخشی استاد تان چیست؟"، "او در خدمت کدام سبک موسیقی است؟". ... جهت آشنایی و باز کردن سر صحبت این سؤالات را از همدیگر میکرده اند.

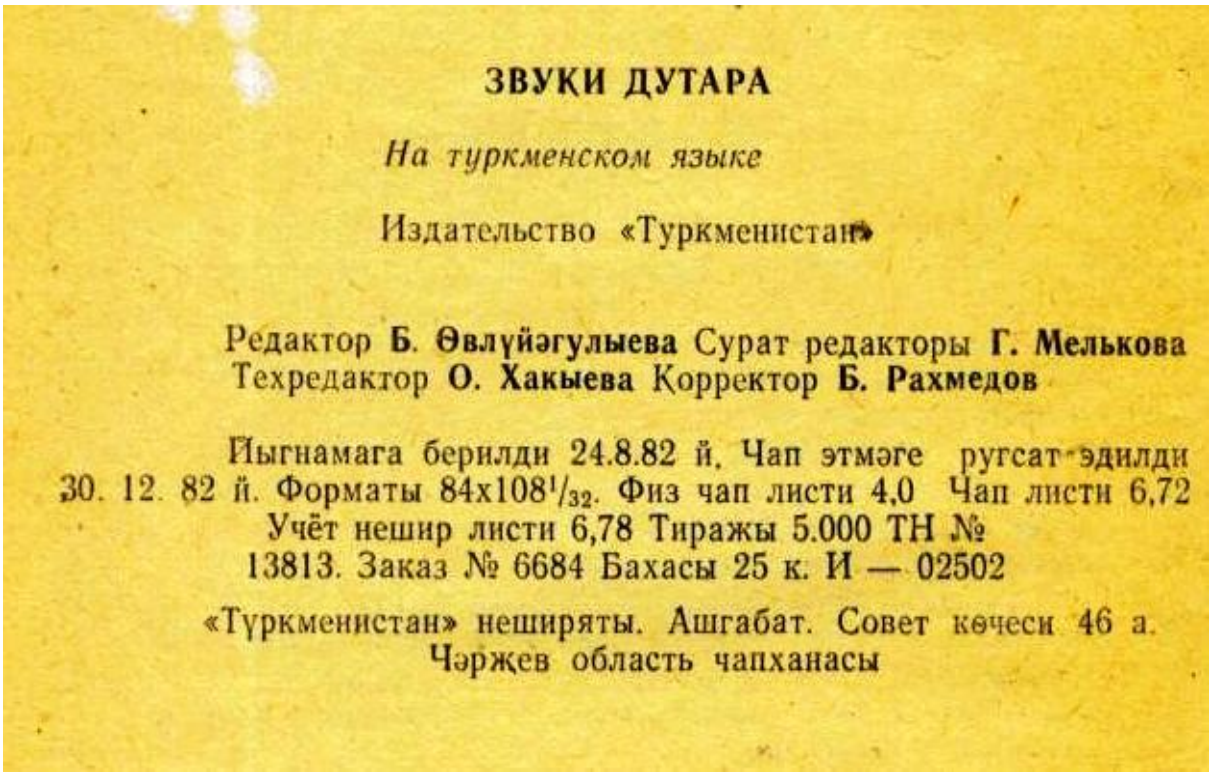
در رابطه با دوتار روایت دیگر نیز از فارابی نقل میشود که " ... فارابی روزی در یکی از مجالس خلیفه بغداد با نوعی از آلت موسیقی که آنرا از روی دوتار ابداع کرده بود حضور می یابد و با آن مقامی از مقامات ترکمنی را می نوازد که همه مدعوینی که در مجلس حضور داشتند بخواب فرو میروند. فارابی دوتار را به دو نوع

تقسیم بندی میکند که یکی دوتار خراسان نام دارد که همان دوتارهای کنونی ترکمنی است و دیگری دوتار بغداد می باشد که آنرا بدست خود در بغداد ابداع کرده است ...

معرفی اثر " دوتارئنگ آوازی، خلقئمئنگ سازی (آوای دوتار، نوای خلقم)" :

این اثر از دو بخش " آوای دوتار، نوای خلق ام " از ع. احمداف و بخش دیگر آن با عنوان " آهنگسازان موسیقی مقامی" به نویسندگی آ. ساپاراف در سال ۱۹۸۳/م. از جانب انتشارات " ترکمنستان نشریاتی" در عشق آباد بچاپ رسیده و مجموعه پژوهشهای ع. احمداف و آ. ساپاراف می باشد که جهت طی دوره کاندیداتوری علوم ، آنرا ارائه نموده بودند. این کتاب در ۵۰۰۰ تیراژ طی سفارش شماره ۱۳۸۱۳ که در ایّام خود ۲۵

کؤپیک ارزش داشت منتشر گردید. این کتاب در نوع خود از جمله فعّالّیتهائی بوده است که در آن سالها در جهت رشد موسیقی علمی ترکمنی به بازار عرضه گردید. ارزش و اطلاعات علمی بسیار خوبی برای پژوهشگران، جهت شناساندن قدمت موسیقی ملّی ترکمنی از خود بجای گذاشته بود که هنوز هم برای ترکمنان ایران ناشناخته بوده و صرف تحقیق و پژوهش در مورد آنرا طلب میکند.



ЗВУКИ ДУТАРА

На туркменском языке

Издательство «Туркменистан»

Редактор **Б. Өвлүйәгулыева** Сурат редакторы **Г. Мелькова**
Техредактор **О. Хакыева** Корректор **Б. Рахмедов**

Йыгнамага берилди 24.8.82 й. Чап этмәге рухсат эдилди 30. 12. 82 й. Форматы 84x108$^{1}/_{32}$. Физ чап листи 4,0 Чап листи 6,72 Учёт нешир листи 6,78 Тиражы 5.000 ТН № 13813. Заказ № 6684 Бахасы 25 к. И — 02502

«Туркменистан» нешириаты. Ашгабат. Совет көчеси 46 а.
Чәржев область чапханасы

بخش اوّل این اثر با مقدمه ناشر شروع میشود و در حول و حوش موضوعات زیر تداوم می یابد:

١. سرچشمه موسیقی از کجاست؟
٢. دوتار چیست؟
٣. در مورد کوک دوتار
٤. از زبان نوازندگان
٥. آواهائی که از پرده های دوتار تولید میشود.
٦. در مورد کوک دوتار
٧. در مورد باغشی، سازانده و دوتارچی
٨. سیری دردنیای مقامات موسیقی
٩. سبکهای مختلف هنر باغشیگری
١٠. آداب و سلوک مرسوم در موسیقی کلاسیک ترکمنی
١١. کاربرد پرده های دوتار در خلاّقیّتهای آهنگسازان متخصّص ترکمن در حال حاضر
١٢. علائم امپروویزیشن و تدوین برنامه در آثار کلاسیک موسیقی خلق ترکمنی
١٣. محتوای موضوعی موسیقی ترکمنی
١٤. روایاتهای گوناگون در مورد موسیقی

۱۵.آیا درک موسیقی مشکل است؟

بخش دوّم آن اختصاص یافته است به موضوع " آهنگسازان مقامی" .
این کتاب در حول و حوش این موضوعات اطلاعات ذیقیمتی به پژوهشگر میدهد که در شناخت فرهنگ ملّی خود میتواند رهگشای تحقیقات او گردد.

این اثر از سال ۱۹۹۰ در طول فعّالیّتهای پژوهشی اینجانب مورد توجّه و بخش اوّل آن ترجمه و بعضاً مورد تلخیص قرار گرفت. البّته تا این مدّت امکانات چاپ آن بدلیل دوری از میهن برایم مقدور نشد. همچنین در روند تحقیات علمی در ادوار نامزدی علوم و دکتری مورد مأخذ قرار گرفت. ...

مـقـدمـه:

در حال حاضر اتنوگرافها، ژئولوژیستها (زمین شناسان)، آنتروپولوژیستها و باستانشناسان بدنبال تحقیقات گذشته ملّت ترکمن موفقیّتهائی کسب کرده و در پی یافتن آثارهای بجا مانده کهن این خلق بطور پیگیر تلاش های قابل ستایشی به انجام میرسانند.

برای مثال، یکی از پنج تپّه ائیکه بنام " پازئرئق دپه لری(تپّه های پازیریق)" نام گذاری شده و مربوط به قرون سوّم و چهارم قبل از میلاد میباشد، میتوان یادآوری کرد.

رابطه و تلقیق نقش و نگارها و تصویرهای آدمها در قالی کشف شده در کاوشهای باستانشناسی تپّه های پازئرئق با زندگی، آداب و رسوم، همچنین با نقش و نگارهای کنونی مردم ترکمن کاملاً شباهت و

همخوانی داشته است. این کشف دارای اهمیّت اشتیاق برانگیزی است. علائمی که در قالیهای یافته شده در تپّه های پازئرئق وجود دارد به تاریخ ترکمنها جلاء و درخشندگی خاصّی بخشیده است.

در حال حاضر در جهت پژوهش و تفحّص در مورد تاریخ فرهنگ و تمدّن ترکمن از جانب پژوهشگران تاریخ و محققین صنایع هنری با اشتیاق و افتخار تحقیق و بررسی میشود. البتّه یافته های مربوط به تاریخ فرهنگ و تمدّن این خلق محدود به این مثالها نیست، چون در این راستا فعّالیّتهای چشمگیری در عرصه های مختلف علوم پژوهشی صورت میگیرد. امّا متأسّفانه باید بی پیرایه اذعان نمود که تحقیق در مورد موسیقی ترکمنی نیازهای روحی مردم را آنچنانکه جوابگوی باشد، ارضاء نمیکند. براساس داده های تاریخی پروسه الحاق کلمه " ترکمن" از قرون هشتم تا دهم میلادی بوجود آمده است. امّا آموزش و درک علمی از موسیقی ترکمنی بطوریکه برای ما آشکار است، هنوز از قرن نوزدهم دور نمیشود. با وجود این اطلاعات و آگاهیهائیکه مربوط به آن قرن باشد، هنوز بطور کامل مشخّص و کشف نشده است.

نوازندگان و پیشکسوتان موسیقی ترکمنی که مربوط به قرن نوزدهم باشد، مانند استاد قول گلدی، آمانگلدی گؤنی، کل بخشی (الله بردی)، چودوربخشی که با وجود اینکه در بین مردم نامشان معروف است. امّا در باره زندگی و آثار آنها پژوهش و تحقیقات لازم که نیاز جامعه را برآورد کند، نشده است.

یکی از محققینی که در قرن گذشته برای اوّلین بار در مورد فرهنگ موسیقی ترکمنی بطور علمی تفحص کرده موسیقدان و پژوهشگر روسی و. آ. اوسپنسکی میباشد که در مورد موسیقی ترکمنی تحقیقات و آثارهای علمی ژرفی به انجام رسانیده است. او در سالهای ۱۹۲۵-۱۹۲۶/م. در پی تحقیقات خود کتابی در باره موسیقی ترکمنی بنام " ترکمنسکایا موزیکا (موسیقی ترکمنی)" به عبارت دیگر " موسیقی- اکسپانتسیا، اتنوگرافیک من در ترکمنستان" را که به بخشی ها و نوازندگان آن دوره هدیه گردیده بود، تحریر نموده است. این پژوهش شروع اوّلین قدم در مورد این هنر بوده است. امّا این شروع مشتاقانه تاکنون به اندازه نیازش پر بار نگردیده، بلکه در حکم یک اثر مأخذی و مرجع علمی بجا مانده است.

و. آ. اوسپنسکی که عنوان قهرمان خلق در جمهوری ترکمنستان شوروی سابق را بر خود احراز نموده است، بعنوان یک آهنگساز، با استعداد ژرف، دانشمندی توانا، تحقیقاتی که او در عرصه موسیقی ترکمنی به انجام رسانیده، خدمتی بس بزرگ بوده است.

باید اذعان کرد که او موسیقی ترکمنی را در آن برهه از تاریخ بطور کلّی فقط در مدّت هفت ماه (از اواخر ماه اگوست ماههای سپتامبر، اکتبر سال ۱۹۲۵، همچنین از اواخر فورال تا اواسط ژوئن سال ۱۹۲۶/م.) تحقیق و تفحص کرده است. البّته این مهلت برای یک محقق متخصص به موسیقی مهلت کمی محسوب نمیشود. ولیکن چیزی که هست نه در ماهها، بلکه هنری که در طول قرنها باید تحقیق و تفحّص بشود، متأسّفانه آوازش از دور شنیده میشود. پایه و مقام آن بزرگ است. برای فراگیری چنین هنر پر شکوهلازم است که نوازنده در این صنایع هنری عجین کردد.

اگر در آینده از جانب متخصصین ملّی هنر وموسیقی و آهنگسازانمان اطلّاعات ذیقیمتی که در لابلای صفحات تاریخ اعصار نهفته است، درآورده شود، درآن صورت در پربار کردن هیجانات استاتیکی موسیقی ترکمن بلاخص بهترین نمونه کارهای علمی را فراهم آوردیم.

***

· بخش دوّم :

· دوتـار چـیـست؟

در مورد دوتار پیشروترین وسیله موسیقی مردم ترکمن، همچنین این ساز در چه وقت و بر پایه چه معیارهائی بنیانگذاری شده است میتوان گفت که هنوز از نظر علمی و تاریخی اطّلاعات دقیقی در دست نیست. اگر از پیشکسوتان موسیقی در باره اختراع دوتار سخنی بمیان آید، آنها انگیزه اختراع دوتار را مربوط به روایت استربان " دول-دول" اسب خلیفه چهارم عالم اسلام حضرت علی (ع) بنام بابا غامّار(بابا عمّار) را به میان میکشند.

اینگونه از روایات از طرف شکور بخشی معروف و همچنین در رابطه با پلاتون(افلاطون) فیلسوف یونان قدیم که در نوع دیگر از جانب و. آ. بیلیایف در کتابی بتام "موسیقی ترکمن" آورده شده است. در میان مردم نمونه های گوناگون از اینگونه روایات وجوددارد. آمّا در تمامی آنها به این سؤال که " دوتار چگونه بوجود آمده است؟" با این جواب که: "این ساز از جانب خود خلق و با ابتکارات خود آنها بوجود آمده است." حقیقتی انکار ناپذیراست. آلات ساده دوتار که در آداب و رسوم خلقهای آسیای میانه وسیعاً مرسوم شده و بطور استوار جا افتاده است، وابسته بودن آن در فاکت به یقین میتوان باور کرد که قدمت آن به دورانهای بسیار قدیم میرسد. چراکه اطّلاعات علمی (چنانچه ناکافی به نظر میرسد)، در باره بوجود آمدن دوتار یکی از روایاتیکه از جانب شاعر برجسته ترکمن بنام غایب نظر غائبی که در اواخر قرن هیجدهم میلادی می زیسته اند، بیان شده است. آن واقعه ای بود که در حضور امیر بخارا اتفّاق افتاده است. غایب نظر غائبی برای نجات جان چند تن از شاعران و نوازندگانی را که به غضب امیر بخارا گرفتار شده بودند، در حضور آن امیر ابیات معروف ترکمنی را که:

ساز بیلن صحبتی یامان دیمانگیز،
آدم- حـوّا دنیا گلـنده باردئر.
ترجمه آن:
چنان نشمارید گناه،
ســاز و آواز را،
بوده اند در خلق آدم و حوّا.

سروده است که ریشه آن را میتوان به فیلسوفان یونان قدیم مثل افلاطون، فیثاغورث که در سالهای ۴۴۷-۴۲۷ قبل از میلاد میزیسته اند دانست.

همانطوریکه قبلاً ذکر کردیم غلم اتیمولوژی در مورد کلمه تازیخی دوتار هنوز به تحقیق نمیتواند نظر قاطعی را بیان دارد. اگر این مسئله را به اتیمولوژی خلق واگذار کنیم، در آن صورت معنی کلمه دوار و در باره چگونگی پیدایش آن اساساً به دو نوع از دیگاه بسیار بهم نزدیگ برخورد میکنیم.

*** کلمه طامدئرا چگونه بوجود آمده است؟**

الف). چنانکه میدانیم کلمه قدیمی ترکمنی "طموغ" شکل معرّب شده آن به معنی آتش میباشد. برای مثال در بین ترکمنها میگویند: " طامینگ(طاموغئنگ) اودی یالی" یعنی "طاموغ" در اینجا آتش جهنم را میرساند که ریشه خیلی از کلمات وارد شده به فارسی و عربی میباشد. مثلاً ترکمنها احشام خود را با علائم خاص "طاموغا" یا "طمغا" متمائز میکنند. این کلمه باگذشت زمان و تغییرات فونتیکی بشکل "طاغما" نیزمورد استفاده قرار میگیرد. همچنین شکل پیدایش کلمه "طامدئر" به معنی "تنور" مخفف کلمه "طاموغدئر" میباشد.

امّا اگر در مورد دوتار خواسته باشیم، مسئله را بشکافیم، در این باره دو نوع حدس و گمان وجود دارد: مثلاً طامدئرا در طامدئر پخته میشود. یعنی اوستائیکه دوتار را درست میکنند درب آنرا ابتدا در سایه کاملاً خشک و سپس آنرا در گرمای تنور تا حدّ معیّنی می پزند. به این ترتیب میتواند نام دوتار را " طامدئرا" یعنی چیزی که با ساخت و پرداخت از تنور "طامبدئر" که به ترکمنی " طاموغدئرلاشدئرئلان آبزال" را میرساند.

ب). کلمه ائیکه از خصوصیّات یا نحوه درآمد صدا را میرساند. بازهم مثالی دیگر:

ساز ملّی قزّاقها و قرقیزها که با دوتار ترکمنی هم خانواده می باشد " دومبرا" نام دارد. این نام برخلاف نامگذاری دوتار نه اینکه به منظور فهماندن نوع ساختمان آن، بلکه به منظور تجسّم و تسّمع کردن نوع صدای آن به گونه (دومبور- دومبور، دومبور-دومبور) شکل گرفته است. نتیجتاً در اصل " تامّئر- تئمّئر، تامّئر- تئمّئر " که آواز صدای دوتار را به تصویر درمی آورد. در چنین حالتی کلمه " تامبدئرا" هم با " دومبرا" از یک قالب درآورده شده و شکل گرفته باشد. حدس اخیر را مقرونبه حقیقت می پندارند.

*** بخش سوم :**

* در بـاره سـاخـتـمان دوتـار:

ساختمان دوتار ساده است. امّا نوع کیفیّت صدای دوتار به نوازنده آن بستگی نداشته، بلکه در یک درجه مشخّص بستگی به استادی دارد که آن را می سازد. ساختمان دوتار مهارت و فنون کاملی را طلب میکند.

صنایع دوتارسازی بیشتر در نزد ترکمنهایی که در نواحی استان آخال که شامل شهرهای گؤکدپه و قزل آروات(قزل رباط) استان بالکان زندگی می کنند، مرسوم است. این نواحی استادان دوتارساز مشهوری را در خود پرورش داده است. در بین آنها همدوره نوازنده مشهور آمانگلدی گؤنی، بنام اوستا قول گلدی، همدوره کل بخشی معروف بنام محمّدمراد اوستا، همّت اوستا که در روستایی بنام آق قونگور میزیسته است. همه آنها دوتارسازان ماهر و معروفی بودند که هنوز در بین خلق و در روایات مختلف به نامهای آنها برخورد میکنیم. در بعضی مواقع وقتیکه نام اوستاهای قدیمی یادآوری میشود، این نقل قول که:" قئزئل آرواتلئ ساری اوسّا – دا دوتاری کؤپ یاسایاردئ." یعنی " ساری استای ساکن قزل آروات هم دوتار زیادی می ساخته است."

زیبائی دوتارهائیکه بوسیله او ساخته میشده، از سائر تولیدات دوتار متمایزتر و مرغوبتر بود. امّا چون خودش نوازنده نبود بخاطر آن صدای آنچنانی نداشت بهمین جهت میتوان گفت که ساختن دوتار نه تنها استادی بیحدّ و حصری را طلب میکند، بلکه شخص سازنده آن نیز لازم استکه در مورد زیر و بم های موسیقی نیز تبّحر لازم را باید داشته باشد. به این ترتیب دوتارهای ملفوظ و دلپسند برای نوازندگان را همیشه اوستاهای نوازنده

میتوانستند بسازند. این گفته نوازنده نام آور ترکمنستان ملّی تءچمئراداف که : " مقام "بورنی آشاق" را از اوستا محمّدمراد فرا گرفتم." این امر بطور آشکار میرساند که اوستاهای دوتارساز استاد نوازندگانی چون آمانگلدی گؤنی بوده اند. از جمله دوتارسازان دوره های بعد آنّا صحّت فرزند همّت اوستا (او در روستای "سؤویتلی" از توابع بخش گؤکدپه سکونت داشت.) همچنین پورلی اوستا معروف به پورلی قورچئق ("قورچئق" یعنی "کرم" لقب قورچئق به این اوستا بدان جهت داده شده است که وقتی چوب درخت توت بدستش می افتاد همچون کرم درخت توت در فرصتی کوتاه آنرا به دوتار تبدیل میکده است.) همچنین گلدی اوغورلیف، در حال حاضر بایرام خوجه نفس اف که ساکن شهرستان عشق آباد است و دیگران را میتوان نام برد.

دوتار اساساً از چوب درختان توت و زردآلو (بخش کدو شکل آن از چوب توت دسته آن از چوب زردآلو) ساخته میشود. آن عبارت از سه قسمت میباشد. آن قسمتها بزبان ساده، بخش کدوشکل، دسته و درب بخش کدوشکل آن می باشد. وظیفه بخش کدوشکل عبارت است از به طنین انداختن و تقویّت صداهائیکه از ارتعاش تارها تولید میشود. بخش کدوشکل بصورت مخصوص خود ساخته میشود. امّا بستگی به چوب و خواست اوستایی که آنرا می سازد میتواندبزرگ، متوسّط و کوچک باشد. کیفیّت طنین صدای دوتار در زیر و بم بودن آن بستگی به ساختمان بخش کدوئی شکل آن دارد. اگر خواست نوازنده، جهت تولید صدای گنگ و بمِ طنین دار باشد، در این صورت اوستا دیواره های بخش کدوئی شکل دوتار را نازکتر درست میکند. جهت تولید صدای زیر، کشش دار، دیواره های آنرا کمی ضخیم تر میسازند. جهت تولید صدای ملفوظ با تناژ قوی که از درون بخش کدوئی شکل دوتار بر می خیزد، بستگی به ساختمان درب آن دارد. تعداد شانزده تا از سوراخچه های کوچکی که بر روی درب آن تعبیه شده است، جهت تنظیم صدای دوتار می باشد. روی دسته دوتار پرده ها، تار و کلید کنترول تار قرار گرفته است. وظیفه تار هائیکه بر اثر حرکات و ضربات گوناگون دست به ارتعاش در می آید عبارت است از تولید صدای خواسته شده که نوازنده با استفاده از پرده های دوتار یعنی گرفتن طول سیم دوتار بر روی پرده ها صدای مولّده را تیمار داده در جریانهای صوتی مختلف میتواند جاری سازد. به عبارت ساده تر آهنگ بنوازد و بسازد.

در زمانهای قدیم تارهای دوتار را از زه (روده حیوانی) درست میکرده اند. بعدها این زه جای خودرا به ابریشم داده است (دو خط طرفین دسته دوتار که از قدیم باقی مانده است، به منظور بستن گره های زه بوده است.). در حال حاضر از اوایل قرن بیستم تارهای سیمی مورد استفاده قرار میگیرد. تارهائیکه روی دوتار قرار دارند از ناحیّه بیرونی ته بخش کدوئی شکل آن که بصورت گیره معمولاً از شاخ حیوانی آنرا درست میکنند و به آن بزبان ترکمنی "بوینوز" گفته میشود، محکم گره میخورد. سر دیگر این تارها به دسته آن که کلید کنترول تارها در آن قرار دارند و بزبان ترکمنی به آن "قولاق" گفته میشود، می پیچانند. نقش قولاقها به کوک انداختن و تنظیم گام صوتی آن میباشد. در هنگام کوک دوتار جهت همآمنگی هرچه بهتر آن، کلیدهای کنترول را کمی بالاتر از دسته قرار میدهند. بهمین جهت اوستائیکه در روی دوتار دو تا برجستگی مخصوصی را در نظر میگیرند، یکی از آنها در نزدیک کلیدهای کنترول که به آن بوینوز یا " شیطان اشک" و دیگری را روی درب بخش کدوئی شکل قرار میدهند که به آن "اشک" که در فارسی معادل با "خرک" می باشد، نامیده میشود. برای اینکه تارها محکم و کلیدهای کنترول شل نگردد بالای " شیطان اشک" پرده ای را قرار میدهند که به آن " شیطان پرده گفته میشود.

***

· بخش چهارم:

· از زبان نـوازنـدگـان:

چه المنتها یا عواملی لازم بود که هنر موسیقی دوتار جهت رشد خودرا بپیماید؟ درباره آنها چه میتوان گفت؟

همانطوریکه برای همه آشکار است، دوتار را استعداد ذهنی، دوتا دست، مهمتراز همه انگشتان دستهای دوتارنواز آنرا به ترنّم وا میدارد. به عبارت دیگر در دوتار آهنگ نواخته میشود. در هنگام نواختن آهنگ انگشتان دست چپ دوتارنواز (در چپ دستها برعکس) روی پرده های لازم افتاده و در زمینه آهنگی که نواخته میشود باعث بوجود آمدن اوج ضرافتهای هنری میگردد که به آن " باسئم" میگویند. در طول تداوم آهنگ، انگشتان دست راست دوتارنواز روی درب دوتار با بصدا در آوردن تارها مداوم بالا و پائین می رود. چنین حرکتهائی را که به منظور ترّنم تارها انجام میگیرد. در هنر موسیقی دوتار " قاقو" معادل با تقریباً "مضراب" میگویند.

قاقو در رابطه با مهارتهای نوازنده بصورتهای مختلف بعمل می آید. امّا در نتیجه تجارب سالهای متمادّی و به تحقیق، بطور مرسوم برای همه از نوازندگان قاقوهای عمومی نیز بوجود آمده که این قاقوها مانند" شلپه"، " پیتیک"، "چکیم" بطور مستقل از همدیگر متمایز میگردد. هر کدام از شکلهای قاقو در روند رشد و غنا بخشیدن هنر موسیقی دوتار نقش بزرگی را بازی کرده است.

بعضی از کلمات ساده که در زبان محاوره ای خلق مورد استفاده قرار میگیرد. در هنر موسیقی در حکم یک اصطلاح مخصوص بکار گرفته شده است. این کلمات نظیر "کریش" یعنی تار " قاقو" یعنی ضربه یا همان مضراب از جمله اصطلاحاتی هستند که در هنگام نوازندگی از طرف همه دوتارنوازان بعنوان یک عمل و فنّ مشخّص به مفهوم حرکتهای مختلفی هستند که از همدیگر متمائز تفهیم میگردد. به این دلیل هر کدام از این کلمات نه تنها فنّ مشخّصی را به شاگرد تفهیم میکند، بلکه این را میرساند که آن فنون کدام یک از انگشتان را در قاقو بکار بگیرد.. شاگرد در ذهن خود این امکان را می یابد که آن حرکت یا فنّ کدام ریتم را میخواهد بیان دارد(بدون اینکه هنوز صربه ای به تارها نخورده است.). برای نمونه کلمه "غئرو" را مثال میزنیم:

برای اینکه این قاقو را به انجام برساند با انگشت سبابه دستی را که ضربه را می نوازد، از بالا به پائین تارها را به صدا در می آورد. بلافاصله اوّل انگشت سبابه بدنبالش با انگشت سؤیؤم "سیّم" (انگشت دوّمی) همراه با سایش درب دوتار به بالا خیز بر میدارد. این حرکت خیلی ظریف امّا سریع در تارها صدائی شبیه به کلمه " پئرئل" ایجاد میکند. حالاکلمه "سأگیتمه (سکوت)" را که در میان نوازندگان مداوم مورد استعمال قرار میگیرد مثال می آوریم:

برای ایجاد این قاقو نوازنده برخلاف عادت، انگشتان دستی را که روی پرده ها کار میکند، از پرده ای به پرده دیگر نمیرود، بلکه پرده ای را که به کمنظور سأگیتمک لازم است یکی پس از دیگری میگیرد. انگشتان سبابه و دستی را که در حالت قاقو قرار داردیکی پس از دیگری پشت سرهم بدون مکث مداوم بالا و پائین حرکت

میدهد (مثل غئرو با سادگی خاصّ) که در نتیجه آهنگهایی بصورت " خالئل-خالئل" ایجاد میشود این آهنگها یورتمه (دو یا ائلغار) اسب را در ذهن شنونده به تصویر در می آورد. برای نوازنده پروفسیونال (حرفه ایی) اینگونه از قاقوها بطور مشخّص معلوم است که در چه اصولی نواخته میشود. بهمین دلیل برای بعمل آوردن عنوان " غئرو" یا " سأگیتمک" استاد به شاگرد خود نمی گوید فلان پرده را با فلان انگشت در فلان قاقو اجرا کن!، بلکه تنها میگوید: " اولی را غئرو هشتمی را سأگیت " به این شکل آموزش دوتار اجراء میگردد. برای آموزندگان مستعد این شکل از آموزش ثمربخش می نماید.

در هنر موسیقی دوتار اصطلاح "شلپه" هم بطور مستمر عنوان میگردد. شلپه در مقوله نوازندگی دوتار یکی از عمومی ترین قاقوها یعنی مضرابهاست. برای اجرای شلپه انگشت مشخّص نه، بلکه تمامی پنجه دست در قاقو شرکت دارند. بعداً انگشت سبابه با انگشت دوّم پی در پی تارها را بصدا در می آورد. یعنی از بالا به پائین خیز برمیدارد. این حرکت بنا به ضرورت چند بار تکرار میگردد. در نتیجه صدایی همانند برخورد مهره های زینت آلات عبّاسی دختران و عروسان ترکمن از آن بر میخیزد. شلپه در قسمتهای مختلف اثر، در میزانهای متفاوت از همدیگر به اجراء درمی آید. همینطور در یک اثر موسیقی، گذشته از اینکه زیبائی خاصّی به مضرابهای دوتار می بخشد، از نظر میزانهائیکه در هر آهنگ وجود دارد، متناوباً میتواند در میزانهای مختلف متغیّر باشد. اگر در میزانهائی غیر از شلپه مچ دست به راحتی می تواندحرکت کند، امّا در میزانهای شلپه بر عکس عضلات مچ دست کمی کشش پیدا میگند. این وضعیّت شلپه در قاقوها با انعکاس آوازهای خاص از دیگر قاقوها متناوب میگردد. در هنگام اجرای آهنگ توسّط نوازنده میتواند حرکت و ضربه های مختلف را مشاهده نمود. مخصوصاً دستی را که قاقو را ایجاد میکند. این دستها تنها روی درب دوتار نه، بلکه در فرصتهای خاص در گردشهای مختلف بطور معلّق در هوا بعداز سکوتهای مشخصّ و مخصوص محسوسی در قاقوها، باز به همان قائده استاندارد قاقو باز میگردد. دتارنوازان اینگونه از برگردانهای دست را که در میان آهنگ صورت میگیرد " چکیم" می نامند. " چکیم-آواز نتی را که از یک پرده معیّنی تولید میشود، این امکان را به نوازنده میدهد که بسته به احساس خود تا چه حدودی آنرا بطول بکشاند. در بعضی موارد ما شاهد مصوّتهائی میشویم که بدون هیچگونه قاقو صورت میگیرد. بطور مثال در آهنگهائی همچون "یوسف آوغان" و " گؤراوغلئننگ آط اویناتشئ" در بخشی از آهنگ مدّت زمان کوتاهی دست از قاقو وا می ایستد. امّا انگشت شست دستی که در باسئم روی پرده قرار دارد، در پرده های معینی ضربات ملفوظی بر تارها وارد میکند. به این "ناغما(نغمه)" اطلاق میشود.

در اینگونه از مهارتها لفظ عمومی آهنگی را که در دستگاه نغمه نواخته میشود، مخصوصاً ظرافت و غنای خاصّی بدان میبخشد که به نغمه خوانی بلبل را در باغ گل به تصویر در می آورد و تأثیر عمیقی بر ذهن شنونده باقی میگذارد. در یک حالت دیگر نوازنده بعداز قاقوهای مشخّص آرنج دست مضرابدار خودرا بر ته کدوئی شکل دوتار محکّم کرده با کف دست که در حالت پنجه های باز قرار دارد، در روی درب دوتار ضمن فشار می لرزاند. این حرکت آواز نتی را که از روی پرده خاصی در می آید، بطور خیلی ظریف در حالت لرزان قرار میدهد، که به آن " یانگلاندئرماق (طنین)" میگویند. از این متد یعنی یانگلاندئرما بسته به مهارت نوازنده در تمامی آهنگها و مقامات ترکمنی بطور وسیعی استفاده میشود. قاقوهای دیگری که بطور گاهگذاری استفاده میشود، از آنها بعنوان " چیرتیم" نام میبرند. برای اجرای این اصول نوازنده دستی را که مشغول قاقو میباشد، بدون انگشت دوّمی از

گلوی دوتار گرفته با انگشت دوّمی که خالی میباشد، از پائین به بالا تارها را با روش مخصوصی بصدا در می آورد. این صوات هنگامیکه در اصول چیرتیم آهنگی نواخته بشود تک – تک نتهای آهنگ بشکل خیلی واضح به طنین می افتد. اجرای آهنگ در این اصول را در فیلم "شکور باغشی" در قطعه مسابقه قهرمانان بصورت زیبائی به تشویر در می آید.

بغیر از اینها نیز در هنگامیکه آواز و آهنگ که توسّط باغشی به اوج شکوفائی خود می رسد. باغشی با دستی که مشغول مضراب است تقّه ای به درب گلوی دوتار (محلّی که دسته دوتار به بخش کدوئی شکل آن قرار دارد.) می زند. این مهارت را بنام "پیتیک" نامیده اند. پیتیک به کیفیّت صدای دوتار هیچگونه تأثیری ندارد. ای حرکت تنها گواه بر هیجانات و ذوق کیفی خواننده یا باغشی ای را که آواز را به انتهای اجرای خود می رساند، دارد. در بعضی از آثارهائیکه پیتیک را در آن به نمایش در می آورند، این مفهوم را می رساند که از بخش مشکل قطعه آهنگ رد شده اند. در پایان هر اثر نیز از پیتیک استفاده می شود، یعنی به مفهوم اتمام مقامی است که به نحو کامل اجرا شده است.

این نامهای مختلف که فوقاً بدان اشاره شده است، به مفهومهای گوناگون در هنر موسیقی دوتار بکار برده شده و با همان نام شناخته می شوند. این اصطلاحات در فرهنگ باغشی گری خلق ترکمن زیاد است. همه آنها برای نوازندگان باغشی بعنوان اساس روابط مفهومی با مخاطب از اهمیّت خاصّی برخوردار بوده و در روند رشد و شکوفائی هنر موشیقی دوتار نقش ارزنده ای ایفا کرده است.

- **بخش پنجم:**

آوازهائیکه از پرده های دوتار بر می خیزد

چنانکه بدان اشاره گردید دوتارهای کنونی ترکمنی دارای ۱۲ پرده می باشد. این تعداد در نتیجه حفظ آن در طول ادوار تاریخ بوده اند. برای جان بخشیدن و غنای هرچه بیشتر تأثیرات نوائی آن مناسب تشخیص داده شده است. در پراتیک کار بر روی آن از جانب نوازندگان و باغشیها قاطعیّت پیدا کرده است. چنانچه در بعضی از یادنامه ها معلوم میگردد، در زمانهای قدیم شمار پرده ها کمتر از این تعداد بوده است. بر اساس مطلوبیّت هنری و گذشت زمان بتدریج بر تعداد پرده ها افزوده شده و یک قانونمندی پرسپکتیوانه ای را برای خود احراز نموده است. دسته دوتار ترکمنی حدود نیم متر بوده آنهم به اندازه معیّنی برای جای گذاری پرده ها تقسیم میشود. بهمین دلیل این سؤال پیش می آید که : پرده های دیگر که احیاناً در آینده باید بوجود بیآید در کجای دسته قرار بگیرد؟" . درجه طول و ارتفاع صداهائیکه از پرده ها بر می خیزد، در دستگاه های موسیقی خلق بلاخصّ در پرده های ترکمنی صداهای استاندارد نیستند. به این دلیل که نوازنده استاد به صداهائیکه از پرده های دوتار تولید میشود میتواند بشکل مختلف آنرا میزان نماید. مثلاً آن بستگی به گرفتن دوتار و حرکتهای انعطافی بر دسته دوتار میتواند بر تعدد صداها بیافزاید.

بعضی مواقع پیش می آید که ما بین دو پرده یک پرده دیگر را می افزایند.

عبدالّرحمن جامی در مورد پرده هائیکه در بالای دسته دوتار قرار گرفته بطور دقیق در یک معیار تئوریکی خاص نبودن آنرا در قرن شانزدهم بدینگونه تشریح کرده است: "نباید فراموش کرد که اینگونه قرار گرفتن پرده ها صدای دقیق تن ها نبوده، بلکه بطور تخصّصی گنجانیده شده است. چنانچه اگر انگشت نوازنده کمی بالاتر یا پائینتر از آن قرار بگیرد، باز هم در کیفیّت تن صدا هیچگونه تفاوتی احساس نمیشود." در اینگونه حالت به اینتُناتسیای همان صدا توجّه میشود.

وظیفه پرده ها عبارت است از تولید انواع صداهای حاصل از ضرب تارها می باشد. آنها در خلق و جرای آهنگ به نوازنده نقش کلیدی را بازی میکند. آنها چگونه از همدیگر تفکیک و متمایز میگردد.

بر اساس مطلوبیّت سوادآموزی در حرفه صنایع موسیقی شرایط کنونی هرکدام از ظول صداها در شکلهای جداگانه مانند دو، ر، می، فا، سل، لا، سی، ... نامیده شده اند. بر همین اصول نیز از همدیگر مجزّا میگردد. امّا در صنایع موسیقی ترکمنی در گذشته اصولاً با سواد نت نویسی ناآشنا بوده اند. بدون در نظر گرفتن این مسئله، این هنر از زمانهای قدیم سیر تکاملی و رشد خودرا از سر گذرانده. در طول تداوم همان تکامل نقش اساسی پرده ها چیز معلومی است، امّا بدون سواد نت پرده ها با کدام علائمی از همدیگر متمایز گردیده اند.

در جواب این سؤال اولاً باید مفهوم عنصر پرده باید درک گردد. عنصر "پرده" در زبان نوازندگان دو مفهوم را می رساند:

۱. آن قسمت از اجرای ساز که به آهنگ موجودیّت می بخشد، یعنی گردش آهنگ در هارمونی همگون بر روی ساز،
۲. بندهای ویژه ای هستند که به جهت تولید طول صداها با قانونمندیهای نوائی که بر روی دسته دوتارقرار گرفته اند. (پرده ها) .

در هرکدام از موارد فوق عنصر "پرده" به وفور مورد استفاده قرار میگیرد. برای مثال: اگر عنوان شود که "- در آهنگ جدید، آهنگساز پرده "قرقلار" را مورد استفاده قرار داده است." ما در اینجا پرده مشخّصی را بر روی دسته دوتار مجسّم نکرده، بلکه موضوع کوچک آهنگ "قرقلار" را که در گردش سازی موجودیّت می یابد، در ذهنمان تجسّم میکنیم. بالعکس اگر عنوان شود که : " باغشی کوک دوتار را در پنجمین پرده آزمایش کرد." در اینصورت گردش آهنگ یا موضوع آهنگ را نه، بلکه پرده مشخّصی را که در روی دسته دوتار ردیف شده است، مجسّم می کنیم.

بر اساس نظرات بعضی از محقّقین کلمه "پرده" ریشه فارسی دارد. در این مورد نویسنده کتاب "موسیقی ترکمنی" و. بلیایف اثر تاریخی مرجع : ی. ا. برتلس را مورد تحلیل قرار داده و اطلاّعات ذیقیمتی را در اختیار خوانندگان قرار میدهد. او می نویسد: " مرزهای مشترک ترکمنها و فارسها از قدیم الّایام بین این خلقها مناسبات مختلفی بر قرار نموده است.

بـخـش شـشـم:

بـخـش شـشـم: عنوان پرده های دوتار در نزد ترکمنان

علاوه بر آن روابط زناشوئی ترکمنها با دختران فارس زبان مجموعاً شرایطی را بوجود آورده است که بر ورود و صدور زبان و موسیقی دو ملّت مؤثّر بوده است.

براساس درک و تحلیل شرایط فوق کلمه "پرده" در همان راستا در زبان ترکمنی مورد استعمال قرار گرفته است. همچنین نامگذاری هر کدام از پرده ها در زبان فارسی مانند حجاز، اصفهان، عشّاق، خرّم، زنبور، پرده قمری و پرده یاقوت امثالهم بهمین ترتیب بوده است.

در گذشته باغشیها و نوازندگان ترکمن نیز با توجّه به مطلوبیّت هنری، هرکدام از پرده های دوتار را با عنوانهای مختلف نامگذاری کرده اند. این عنوانها بهمین سادگی شکل نگرفته است، بلکه ثمره تجارب سالهای متمادّی و خاستگاه آن احساسات قلبی نوازندگان که هر کدام از پرده ها را با تأثیرات پایدار ویژگیهایش، بویژه با خصوصیّات ملفوظ خود ملقّب نموده اند. اگر بخواهیم بگوئیم که نامهای پرده ها در ایّام خود با معیار مشخّصی جای سواد نت نویسی امروزی موسیقی را پر کرده است، حرفی به گزاف نگفته ایم. علت اش این است که استادان دوتار در هنگام تعلیم و آموزش به شاگردان خود این عنوانها را بکار میگرفته اند. برای مثال، شاگرد گوش بزنگ آماده است تا اینکه استادش بگوید که، " – باش پرده را بگیر!" انگشت شاگرد در حال بر روی پرده اوّل قرار میگرفته است.

و. آ. اوسپنسکی در هنگام سیاحت خود در ترکمنستان نام سه نوع پرده را بنامهای "شیروان پرده" یعنی " پرده شیروان"، " زارین پرده" یعنی " پرده زارین" ،" لال پرده" یعنی "پرده لال" را مشخص میکند. از اینها در آثار او به غیراز این سه تا پرده " بأش پرده" یعنی "پرده پنجم" نیز برخورد میکنیم. لیکن در میان اینها غیراز " زارین پرده" و " لال پرده" بقیّه عنوانها جنبه عمومی نامگذاری پرده های دوتار می باشد. به بیان دیگر و. آ. اوسپنسکی به پرده اوّلی و ششمی " زارین پرده" یا " لال پرده" و پرده های بعداز آنها را یعنی از هفت پرده به بعد را " شیروان پرده" نامیده است. امّا آنها هنوز تمامی اسامی پرده های دوتار نیستند. چرا که عدم امکان اینکه خاصیّت و ویژگیهای دوتار را بتوان در یک معیار مشخّصی با دو یا سه تا عنوان بوضوح تشریح کرد، داهیانه است. گذشته از اینها نارسا بودن دو یا سه تا از عنوانهای پرده ها در فراگیری و آموزش هنر موسیقی، همچنین تکامل آن مسئله مشخّصی است. ما نباید فراموش کنیم که حدّ و مرز هنر موسیقی دوتار بینهایت است. برای کشف اسرار آن ماهها، سالها نه بلکه نسلها باید در پی آن تحقیق کرد. و> بیلیایف نیز براستی نکته عادلانه ای را عنوان کرده و گفته است: " – در پیش روی موسیقی و اثنولوگرافی شرق تا چشم کار میکند چنان میدان عمل پژوهشی وسیع و بیحد و مرزی وجود دارد که برای چند نسل از محققین موسیقیدان و اثنولوگ کفایت میکند.

باغشیها و نوازندگان سبکهای مختلف دوتار نوازی در آثار علمی خویش با تکیه بر فاکت گرفتن آموزش استادان خود، وجود ۱۳ پرده با عنوانهای شاخص، همچنین مورد استعمال بودن آن تا به امروز را تأئید میکنند. بیشتر از آن عنوانها در تمامی سبکهای مختلف باغشیگری ترکمنی واحد بوده تنها بعضی از آنها در سبکهای مختلف (بین طایفه – تیره ها) با اسامی قرین بهم باقی مانده است. برای مثال ، عنوان پرده های دوتار نوازندگان آخال را که رایج تر است مختصری مورد بحث و تفحص قرار دهیم.

۱۲ پرده موجود بر روی دسته دوتار از بالا به پائین ردیف شده اند. اوّلین آنها بنام "باش پرده" نامیده شده است. علّت آن اوّلاً به مفهوم "پرده شروع کننده" یا "اوّلین پرده" باشد، ثانیاً مقدّمه اکثر آثار موسیقی از همان پرده آغاز میشود. مقاماتی چون " نوائی" ، سالّانان گؤزل" و امثالهم که با متانت خاصّی از پرده دوّم شروع میشود، آنرا بهمین نام "پرده نوائی" نامیده اند.

در میان آنها به بعضی از پرده های همنام و مشابه نیز برخورد میکنیم. برای مثال، به پرده سوّمی " یوقاری آچئق پرده" یعنی "پرده باز فوقانی" و برای پرده هفتم هم " آشاقی آچئق پرده" یعنی "پرده باز تحتانی" گفته شده است. علّت آنرا استادان نوازنده بویژهگی نوائی آن توجّه میکرده اند. یعنی نامگذاری پرده سوّم بنام "آچئق پرده" باز بودن و ملفوظ بودن صدای آن نسبت به پرده های دیگر مد نظر بوده است. امّا در مورد پرده هفتم که به "آشاقی آچئق پرده" یعنی " پرده باز تحتانی" موسوم است، هنگام نوازندگی بیشتر مواقع تار تحتانی بر روی نت امّا تار فوقانی آزاد یا باز گذاشته میشود. بهمین سبب شباهت نامی دارند. (البتّه در زبان ترکمنی کلمه " آچئق" مترادف است . یعنی هم به مفهوم باز و هم بمفهوم آزاد میباشد.).

در مورد "یوقارقی قیامت پرده" یا " پرده قیامت فوقانی" یعنی چهارمین پرده و " آشاقی قیامت پرده" یا " پرده قیامت تحتانی" یعنی یازدهمین پرده، نوازندهگان قدیمی چنین گفته اند: " هنگام نوازندگی آهنگ از این پرده رد شود، کشش عمومی آن بطورکلّی متنوّع میگردد و شنونده احساس میکند که آهنگ به نوع دیگری جاری شده است. به بیان دیگر نوازندگان "تونالنست آن تغییر کرده و مدولاتسیا بعمل می آید.). با در نظر گرفتن خواص ویژگیهای فوق نوازندگان قدیمی براین پایه آنها را " قیامت پرده لری" یعنی " پرده های قیامت" نامگذاری کرده اند. البتّه اینگونه از نامگذاریها بطور دقیق نمیتواند آن مفهوم قانع کننده را بطور قاطع بیان دارد. چرا که در ارتباط با آهنگی که نواخته میشود باز بودن آهنگ یا تفاوت مدولاسیا را در دیگر پرده ها نیز میتوان مشاهده کرد.

پنجمین پرده دوتار را نه براساس بعضی از خواص صوتی ، بلکه بر مبنای ترتیب قرار گرفتن ردیف پرده ها " بأش پرده" یا " پرده پنجم" نامیده اند. در این پرده معمولاً کوک دوتار را مورد آزمایش قرار میدهند. در نتیجه بدلیل یافتن سهل و سریع این پرده برای هرکس " پنجمین پرده" نامیده شده است که به صرفه محاسبه شده است.

بخش هفتم:

بخش هفتم: تـــعـــداد پـر د ه هـــای د و تـــار

براساس بعضی از روایات، در گذشته پرده های دوتار کمتر از ۱۳ عدد بوده اند. در در دامبوره های قزاقها تعداد پرده ها در بعضی از آنها ۷-۸ عدد بوده است. ولیکن در حال حاضر به ۱۲-۱۴ عدد میرسد.

این روند در دوتارهای ترکمنی نیز طی شده است. به استناد اظهارات بعضی از پیش کسوتان نوازنده دوتار قبل از انقلاب اکتبر در ناحّیه داش اوغوز از دوتاریکه ۷ پرده داشته اطّلاعات میدهند. علاوه بر اینها در مورد روند پیدایش هشتمین پرده دوتار در نزد ترکمنها به سند جالبی برخورد میکنیم. با توجّه به بعضی از حدسیّات، این پرده تا اواخر قرن نوزدهم در دوتارهای ترکمنی نبوده است. این پرده برای اوّلین بار بسته به نیاز اجرای کامل آواز از جانب نوازندگان ترکمن ایجاد شده است. بهمین جهت آنرا "ترکمن پرده سی" یعنی "پرده ترکمنی" ملّقب

کرده اند. در نزد قزّاقها و قرقیزها به هشتمین پرده دامبوره هایشان "ترکمن پرده سی" مینامند. در قاراقالپاغستان این پرده را تا به امروز بسته نشده است. در این مورد آرتیست خلق جمهوری ترکمنستان عطا عابلیف آنطوریکه شاهد عینی قضیه بوده است، تعریف میکند. " – یکی از باغشیهای قاراقالپاغستان خواسته بود یک دوتار ترکمنی داشته باشد. بهمین سبب نزد یکی از استاهای دوتار ساز ترکمن آمده بود. از او خواهش کرده بود که دوتاری برایش بسازد. هنگامیکه دوتار خواسته شده آماده شده بود، بدست میگیرد و بلافاصله شروع به باز کردن هشتمین پرده آن مینماید. وقتیکه استا علّت را جویا میشوند او جواب میدهد: " – باغشیهای قاراقالپاق به این پرده نیایزی ندارند." . بعداً دوتارش را کوک کرده آوازیکه بنام "آق تنت" معروف بود اجراء میکند. این آواز را با تفاوت محسوسی از آواز " تونی دریا " یعنی "دریای متلاطم" ترکمنی را اجراء نموده و آنچه که اساساً خاصّیت ملّی مخصوص قاراقالپاقها را نمایان میساخت عدم وجود پرده هشتم بوده است. یعنی نوازنده از پرده هفتم بلافاصله به پرده نهم سرازیر میشده است.

دوتارهائی وجود دارند که پرده آن از جانب تیره – طایفه های مختلف ترکمن بسته شده است. مقامهای خلق سازی همچون " نألر گؤریندی" ، " ..." را به دو صورت اجراء میکنند. اگر شکل اوّلی از طرف تیره گوکلانها بوجود آمده باشد، شکل دویمی آن از جانب ترکمنهای تکه ابداع شده است.

هنگام اجرای این مقام در واریانت تکه ائی آن، چرخش آهنگ در عین سادگی ، ظرافت خاصّی را در خود جمع می بندد. امّا در نمونه گوکلانی آن، در سقف پرده وسطی چرخش آهنگ شکوه نالانی را بخود میگیرد. این نوای شکوه آمیز آهنگ لفظ عمومی مقام را گوشنوازتر و دل انگیزتر مینماید. بر مبنای لفظ این قطعه خوش آهنگ مقام "نألر گؤریندی" را در واریانت گوکلانی که از پرده ششمی حاصل میشود، "گنگزو پرده" یعنی " پرده شکوه آمیز" نامیده شده است. در این رابطه این سؤال پیش می آید، که یک چنین قطعه ملفوظ و جالب را که از پرده ششم حاصل میشود. چرا ترکمنهای تکه در آهنگ "نألر گؤریندی" مورد استغاده ویژه قرار نداده اند. به استناد اظهارنظرهای باغشی های استاد، علّت آن عدم وجود "گنگزو پرده" در بین ترکمنهای تکه در آن شرایط زمانی بوده است. این پرده برای اوّلین بار از طرف نوازندگان گوکلان بسته شده بود. بهمین سبب هم به این پرده معمولاً "گوکلنگ پرده" نیز گفته اند.

بدین ترتیب اگر نام هرکدام از پرده ها را مورد ارزیابی قرار دهیم، در هر کدام از آنها در علائم پروسه اجرای آهنگ انگیزه نامگذاری آنرا درمی یابیم. در بین باغشیهای استان آخال جمهوری ترکمنستان به نهمین پرده " اوغورجا پرده" یعنی " پرده دزدک" و به دهمین پرده "گؤنی پرده" یعنی " پرده راست" گفته اند. از نظر بیشتر کسانیکه از موسیقی اطّلاعات چندانی ندارند (حتّی کسانیکه موسیقی را خوب می فهمند) این نامها شاید هیچ مفهومی را نرساند. یعنی آنها احساس میکنند که باد و هوا نامگذاری شده اند. امّا اگر مورد دقّت و بررسی قرار گیرند ، این عنوان گذاریها به نوبه خود در طول تجارب سالها باغشیگری و نوازندگی بوجود آمده است. آوازهای کشش داری چون "تونی دریا (دریای متلاطم)"، "آوازی گلدی (آوازش بگوش میرسد)" اجراء میشود، ما شاهد چرخش پی در پی آهنگ از "یوقارقی قیامت پرده" یعنی " قیامت پرده فوقانی" میشویم. در بعضی حالات باغشی ها برای آمادگی تن صدایشان جهت اجراء آوازهای سنگین بعدی بجای "قیامت پرده" از "اوغورجا پرده" یعنی "نهمین پرده" عقب نشینی میکنند. در نظر اوّل همه چیز بهمان حالت عادی است. طبق عادت شنونده این

واقعه را به آنصورت احساس نمیکند. امّا بیگمان برای یک شنونده با تجربه معلوم میگردد که در آن حالت با گفتن این جمله، "- هأیک باغشی اوغورلادی آو" یعنی "- آه بخشی دزدید!" احساس خودرا بیان میدارد. بهمین دلیل باغشیها نهمین پرده را که در بعضی حالات وظیفه "قیامت پرده" را میرباید. " اوغورجا پرده" نامیده اند. در بعضی از مقامات، چرخش آهنگ در پرده های مقدمه زیاد بطول نمیکشد و مستقیم به پرده نهم می جهد و در همان میدان به پیرایش آهنگ می پردازد. نظیر مقاماتی چون " میلیس حالان"، "تاپیلار" و غیره از همان بدو آغاز در پرده دهم به اصطلاح " یولا دوشیار" یعنی " روی خط می افتد." احتمالاً بر مبنای این حالت علّت نامگذاری پرده دهم را " گؤنی پرده" یعنی " پرده مستقیم یا پرده راست" دانست.

چنانکه در آثار علمی – ادبی معمول است، آثار صنایع موسیقی نیز چهار مرحله اساسی سوؤه را در ساختار مظامین اش که شامل مقدّمه (پیش درآمد)، مرحله رشد، عالیترین درجه مضمون (کلمنیشن) و نتیجه است، در خود جمع می بندد. برای مثال هرکدام از آثار مقامات ملی ترکمنی را مورد دقّت قرار دهیم.تمامی آنها از پرده اوّل مقدّمه شروع شده و روی خط می افتد(مقدّمه) . بعداز آن اثر در حوالی پرده های وسطی با صعود و نزولهای خود به تکامل خود میرسد. این تکامل با ظرافت خاصّ از پرده ها به دوازدهمین پرده بنام "کیچی شیروان پرده" یعنی " شیروان پرده کوچک" و سپس به سیزدهمین بنام "شیروان پرده" یعنی "پرده شیروان" به عالیترین حدّ خود (پوینت کلیمینیشن) میرسد. تنها بعداز آن استکه نوازنده دوتار با انگشتان ظریف هنری خود از آن نقطه به عقب باز میگردد. در همان لحظه جمعبندی کلّی اثر یعنی نتیجه بعمل می آید.

بخش هشتم :

صداشناسی در پرده های دوتار و مقایسه آن با کلاویاتورهای فورتو پیانو

چرا به پرده های دوازدهم و سیزدهم "شیروان پرده لری" یعنی "پرده های شیروان" گفته اند؟ در این مورد فعلاً در بین باغشیها و نوازندگان درک دقیقی وجود ندارد. امّا آنچه که بر ما معلوم است، این پرده ها نامشان را از زمانهای بسیار قدیم با خود حمل کرده اند. این پرده ها در بین نوازندگان و متخصصین موسیقی ترکمنی مفاهیمی چون "دارتغنلی پرده الر" یعنی "پرده های کشش دار" یا بالاترین حدّ، " گنبد" و سقف صدا را تفهیم میکند. امّا صدای نتهائیکه از پرده های شیروان حاصل میشود، نمیتوان گفت که آخرین حدّ دوتار است. چرا که در بعضی از مقامات مانند " شیرین شکر" ، "حاجی قولاق"، "بال صایات" و امثالهم، ما شاهد جریان نتهائی هستیم که از شیروان پرده نیز میگذرد. در آن حالت انگشتان نوازنده در حدّ بالاتر از پرده سیزدهم صدای صدای خیلی زیرین را ابداع میکند. این تناتسیای بسیار بالا تنها از طرف نوازنده نه، بلکه باغشیهای خواننده نیز در حالت اوج شکوفائی به آن درجه از صدا خودرا میرسانند. با درنظر گرفتن مطالب و پژوهشهای فوق، بر ما معلوم میشود که در دوتارهای ترکمنی امروز، پرده هائیکه بعداز پرده شیروان نیز چهاردهمین، پانزدهمین و حتّی شانزدهمین پرده

که هنوز نامگذاری و بسته نشده باشد، میتواند وجود داشته باشد. آن نتها را بعداز سیزدهمین پرده از روی درب دوتار تولید کرده و از طرف باغشیهای ماهر و استاد معمولاً مورد استفاده قرار میگیرد.

هنگامیکه استاد میخواهد آهنگ جدیدی را به شاگرد خود تعلیم دهد، در بیان لکسیکی او به اصطلاحاتی نظیر "دولی پرده" یعنی " پرده کامل" ، "یاریم پرده" یعنی " نیم پرده" ، " چار یک پرده" یعنی "پرده یک چهارم" برخورد میکنیم. قبل از اینکه این اصطلاحات را مورد تحقیق و تفحص قرار دهیم، پرده های دوتار را با کلاویاتورهای (پرده های) فورتو پیانو مورد مقایسه قرار دهیم.

پرده های دوتار از بالا به پائین محاسبه شده اند. تن صدا هرچه بم تر شود به آن " یوقاری سس" یعنی "صدای بالا" و هرچه زیرتر شود به آن " آشاقی سس" یعنی "صدای پائین" نامیده میشود. امّا در سواد نت نویسی (کلاویاتورهای پیانو را مجسّم کنید!) صداها از پائین به بالا محاسبه شده تن صدا هرچه بم تر شود، به آن " آشاقی سس" یعنی "صدای پائین" و هرچه زیرتر گردد، "یوقاری سس" یعنی "صدای بالا" گفته اند. اساس تشکیل دهنده کلاویه های پیانو بصورت " دو، ر، می، فا، سل، لا و سی" از همدیگر مجّزا میگردند. مابین این دو صدای پهلوی هم و مرتّب شده را با مقیاس "تن" و "نیم تن" قیاس میشود. برای مثال، اندازه صدای مابین نت "دو" و "ر" برابر است با یک تن ، مابین صدای "ر" با "می" یک تن. امّا اندازه صدای مابین "می" با "فا" برابر است با نیم تن و غیره ...

چطور ممکن است دانست، مقیاس بین دو نت همسایه، یک تن است یا نیم تن ؟ برای پی بردن به این مسئله ابتدا باید دانست که بین صداهای نامبرده صدای دیگری وجود دارد یا نه؟ (مثال فوق را در نظر بگیرید) بین صداهای "دو" و "ر" صداهائی بنام "دو دیز" یا "ر بمل" که با کلاویه های سیاه ردیف شده در پیانو وجود دارند. یعنی این وسّط برابر است با یک تن. چون مابین صداهای "می" با "فا" صدای دیگری نیست. از این جهت بین آنها را برابر با نیم تن محاسبه کرده اندو الاغیر....

در حال حاضر هنگامیکه دروس موسیقی طی میشود، به جملاتی نظیر از "دو" به باالا یا به پائین نیم تن" یا "این وسّط دو و نیم تن "۲/۵"، یعنی "کاملاً با کوارتا برابر باید باشد." برخورد میکنیم. ...

در اینجا ممکن است این سؤال پیش بیاید که: " - موسیقی دوتاریکه بدون سواد نت بوده، چگونه تا به امروز طی تکامل و طریق کرده است؟ تناژها و نیم تناژها چه رابطه ای با آنها داشتند؟ " بله، این مفهومات در موسیقی دوتار هم از دیر باز مورد استفاده قرار میگرفته است. امّا آنها نه با اصطلاحاتی مانند تن یا نیم تن، بلکه بجای "تن"، "پرده کامل" و بجای "نیم تن" ، " نیم پرده" مورد استعمال قرار میگرفته است . برای مثال، در سواد نت وقتیکه " از نت "دو" به پائین نیم تن باید گرفت! " بیان میشود، دز بیان موسیقی دوتار این جمله بدینصورت : " – از پرده اوّلی، نیم پرده به پائین بیافتید!" بیان میگردد. بر مبنای همین عنوانهای " دولی پرده" ، "نیم پرده" در موسیقی دوتار جهت تنظیم و آموزش، وسیله با اهمّیّتی بودند که جای سواد نت نویسی " تن" و "نیم تن " ها را گرفته است.

در بین نوازندگان دوتار معمولاً به اصطلاحاتی نظیر " چار یک پرده" یعنی "یک چهارم پرده" برخورد میکنیم. مفهوم این اصطلاح چه میتواند باشد؟ در طول تجربه یک ریتم ساده در هنگام اجراء آن با پیانو، آن ریتم را بدون کوچکترین، تغییر با دستگاه دوتار میتوان نواخت. امّا ریتمی که در دوتار نواخته میشود عین آن را در پیانو نمیتوان

اجراء نمود. در نظر اوّل قاعدتاً ممکن می نماید، لذا صداهای کامل و نیم پرده ای که در دوتار هست عین همان در کلاویه های پیانو با عنوان تن و نیم تن موجود است و یا برعکس آنچه که در پیانو هست دوتار هم داراست. پس چطور این را درک نمود؟ ... در این باره بطور مختصر این را باید گفت که: " جهت اندازه گیری طول صداها ئیکه از کلاویه های پیانو حاصل میشود." نیم تن می باشد. برای کمثال، "دو" و " دو دیز" ، " دو – سی بمل" ، " می، فا، سی، ... و غیره. لذا بین این صداها بازهم طول صداهای کوچکتری هم وجود دارد که آن صداها را در دستگاههای صوتی استاندارد شده پیانو سازمان نشده است. مگر در قانون ریاضی از یک بلافاصله به یک و نیم میرسیم؟ مسلّماً نه، بلکه بصورتهای، ۱/۴۰، ۱/۳، ۱/۱، ... ۲ .. ۱ .. ، بترتیب در مرحله خود به ۱/۵ میرسد. این مقیاس های واحد اندازه گیری صداها که از ۰/۵ تن هم کوچکتر هستند، در بعضی از دستاگاهها (هم در پیانو) وجود ندارد. امّا از پرده های دوتار در بعضی حالات نوازنده چیره دست و ماهر میتواند آن طول صداهای خیلی ریز (۰/۲۰۰/۳۰۰۰۰) را هم میتواند حصول کند. هنگام اجراء یک مقام با توجّه به نیاز اثر، نوازنده به کمک حرکات دسته دوتار کمی بطرف پائین (افت از پرده چهاریک) یا دسته دوتار را با گرفتن بطرف کمی بالا (خیزش پرده یعنی از چهار یک به بالا) طول صداهای مورد خواست خودرا تولید میکند. آن طول صداهای با مقیاس کوچکتراز ۰/۵ تن را در سبک نوازندگی دوتار که بطور وسیع بتوسّط نوازندگان مورد استفاده قرار میگرفته است، از جانب آنها " چهاریک پرده" نامیده شده است.

همین عنوانهای پرده ها که فوقاً مورد بحث قرار گرفت، در سبک نوازندگی دوتار تا به امروز طریق رشد این هنر را بطور پیگیر فراهم آورده است. امّا همانطوریرکه قبلاً یادآوری کردیم، گرچه این نامها در بین مردم وسیعاً رواج پیدا کرده است، ولیکن اسامی واحدی نیستند. همانطوریکه در موسیقی دوتار سبکهای مختفی وجود دارد، ممکن است که نامهای پرده ها نیز در بین طایفه – تیره های ترکمن انواع مخصوص بخود را دارا باشند.

بخش نهم:

درمورد کوک دوتـــار

برای اجرای آهنگی در دوتار، نوازنده به کمک کلیدهای کنترول تارهای آنرا به دلخواه خود جهت مقام مورد اجرا در قاعده ویژه ائی قرار میدهند. هرکدام از تارها در یک قاعده لایق به خود با طول صدای مشخصّی قرار میگیرند. (تار بالائی کمی شل، امّا تار پائینی کمی محکمتر نسبت به تار بالائی). در نتیجه صداهائیکه از این دو عدد تار حاصل میشود، هماهنگی مخصوص بخود را می یابند. به این حالت "دوزگون (کوک)" گفته میشود.

دوتار چگونه کوک میشود و صحیح بودن آنرا چطور آزمایش نمود؟

باغشیهای حرفه ائی به این سؤال اینطور جواب میدهند: " دوتار دقیقاً روی کوارتای خالص کوک میشوند." البّته برای یک آهنگساز این سؤال قابل درک است، ولیکن برای آن کسانیکه مشتاقان موسیقی بوده و حرفه آهنگسازی ندارند اصطلاح "کوارتای خالص" چه مفهومی دارد؟

قبل از اینکه در باره کوارتای خالص به بحث بپردازیم لازم استکه نکته ائی را مورد دقّت قرار دهیم.

بعضی از محققیّن روسی که ویژگیهای دوتار را تحقیق کرده اند، در خصوص تعدد کوک دوتار یعنی یگانه نبودن و چندگانه بودن کوک دوتار را در تحقیقات علمی خود مورد دقبت قرار داده اند. بقول و.سی. وینوگراداف : " دو عدد تار موجود بر روی دوتار جهت کوک در معیارهای دو نتی با فاصله نتهای مشخّص بنامهای "کوارتا"، "کوینتا"، "سکوندا" و بطور منفرد "اوکتاوا" و "اونیسون" در نظر گرفته شده است." و. وینوگراداف در مورد قواعد کوک خود، دوتار مخصوصی را در آسیای مرکزی در نظر میگیرد که نتها مربوط به دوتار ترکمنها نیست، بلکه طرز کوکهای مورد بحث او هم احتمالاً مربوط به سبک نوازندگی دوتار مردمان مختلف این منطقه می باشد. علاوه بر اینها در بعضی حالات برای ما مشهود استکه نوازندگان ترکمن نیز از قاعده کوکی "کوارتای خالص" در آمده و با یک قاعده کوکی ویژه ی دیگری نوازندگی می کنند. برای مثال، بعضی وقتها هنگام اجرای مقامات خلقهای برادر و همجوار مانند ازبکها و قزباقها کوک دوتار را در کالوریت مخصوص موسیقی همان خلقها یعنی کوکی که در موسیقی ترکمنی مورد استفاده ندارد مانند "کوینتا"،"اوکتاوا" قرار میدهند. همچنین اگر خواسته باشیم صدای نی جفت شده را تولید کنیم در قاعده کوکی "اونیسون" یعنی(کوک هر دو عدد تار را در یک طول صوتی واحد) قرار میدهند.

بنا بقول بعضی از باغشیهای نوازنده در برخی از سبکهای موسیقی دوتار قبلاً از کوک "کوینتا" نیز استفاده میکرده اند. در حال حاضر نیز تعداد قلیلی از باغشیها این کوک را معمول میدارند. بهرحال در شرایط کنونی کوکی که در بین تمامی باغشیها تثبیت شده است همان کوک " کوارتای خالص" می باشـــد.

کوک " کوارتای خالص" در زبان لاتین مفهوم " چهارمین" را میرساند. در سواد نت نویسی بین دو صدائیکه بصورت نتهای "دو"،"ر"،"می"،"فا"،"سل"، "لا" و "سی" بیان میشود، اینتروال می نامند. اینتروالها نمایانگر وسعت یا محدودیّت میدانهای صوتی نت بوده، آنها اساساً بنامهای " پریما"، "سکوندا"،"ترتسیا"،"کوارتا"،"کوینتا"،"سکستا"،"سپتیما" و "اوکتاوا" متمایز میگردند. آنها در زبان لاتینی مفاهیم "یکم"،"دوّم"،"سوّم"،"چهارم"،"پنچم"،"ششم"،"هفتم" و "هشتم" یعنی شمارش ترتیبی را میرسانند. کوارتا – بین چهارمین اینتروال برابر است با ۲/۵ تن یعنی دو صدا (مثال، در پیانو بین نتهای "دو" و "فا" میباشد.) که "کوارتای خالص" می باشد را تشکیل میدهد. اگر تارهای دوتار به همان اینتروال یعنی " کوارتای خالص" (۲/۵ تن) کوک شود، یا اینکه اگر تار پائینی نت " لا" و تار بالائی هم صدای نت "ر" را تشکیل بدهد، در این صورت دوتار کوک میشود. امّا چطوری میتوان دانست که آن کوک بر روی ترتسیا یا کوینتا نبوده، فقط بر روی اینتروال مطلوب یعنی کوارتا افتاده باشد؟ برای پی بردن به صحّت آن پنجمین پرده میتواند بطور دقیق این امکان را بدست بدهد. ابتدا نوازنده از طریق کلیدهای کنترول تار بطور سمعی بر روی کوک دلخواه خود (بعضی وقتها جابجا کردن خرکهای روی درب دوتار هم مورد استفاده قرار میگیرد.) قرار میدهند. وقتیکه خوب مطمئن شد که دوتار بر روی کوک افتاده است، برای قطعیّت کوک آن در حین اینکه تار پائینی باز و تار بالائی را بر روی پنجمین پرده میگیرند. در صورت ضربه اگر صدای هر دو عدد تار بر روی یک نت یعنی طول صدا واقع شده باشد، در آنصورت مطمئن میشوند که کوک بر روی " کوارتای خالص" قرار گرفته است و کوک دوتار در این حالت صحیصح می باشد. (این اصول را بیشتر آماتورها مورد استفاده قرار میدهند.)

در شرلیط امروزین باغشیها کوک دوتار را بر روی یک نت استاندارد کوک نمیکنند، مگر اینکه در ارکسترهای سمفونی یا در گروههای بزرگ ارکستری که با نت سرکار داشته باشند، نباشد. علّت آن این استکه اساساً باغشی ائیکه (دوتارنواز ، خواننده و کمانچه نواز) اثر خود را به مورد اجرا میگذارد، بنا به خواست وضعیّت هنری خاص خود که برایش حد مطلوب را میطلبد کوک می نماید. این وضعیّت بسته به روحیّات شخصی اجراء کننده آهنگ میتواند در انواع کوک مورد استفاده قرار بگیرد. در بعضی حالات کوکی که نوازنده ای تنظیم کند باب میل نوزنده دیگر نیست. همچنین در یک حالت دیگر کوک دوتار بستگی به حالات کیفی نوازنده دارد. برای مثال، آن هنگامیکه نوازنده بدون هیچ مضاف بر آن در یک کوک پائین تمامی آهنگهائیکه در رپرتوار او هست اجراء می نماید، در آنصورت به مفهوم " عدم خواست درونی نوازنده" را گواهی میدهد.(نوازنده در میزان کیفی درونی خود نیست!) بر عکس این حالت در بین هر کدام از آهنگها از طریق کلیدهای کنترول تار هرچه کشششدارتر شود، یعنی کوک هر چقدر بالا برود، در آنصورت هیجانات درونی خاص باغشی یا دوتارنواز یعنی اشتیاق بیحد و حصر باغشی به اجراء ساز را میرساند. ظرافت آهنگ یا آواز و بالا رفتن کوک دوتار، همساز است با اوج گرفتن حالت کیفی نوازنده همچنین بسته به آکتیو بودن شنونده و تحویل مطلوب آهنگ مورد اجراء از جانب او می باشد. برای مثال، اگر تمامی حواص شنونده تنها برای اثر مورد اجراء متبوع باشد، در این حالت با کف زدنهای تشویق آمیز یا با اظهار " ساغ بول باغشی!(سلامت باشی)" یا " بارک الله" همراه بوده و بر اشتیاق نوازندگی نوازنده افزوده میشود و با عث صعود به پرده های بالاتر میگردد. امّا بر عکس اگر شنونده بی تفاوت باشد، نوازنده نیز بدون هیجان و اشتیاق به نوازندگی می پردازد. این مسئله در اجرای موسیقی چیز داهیانه ای است بدون در نظر گرفتن موضوعات فوق، کیفیّت درجه صعود و نزولهای آهنگ اصولاً بستگی به خاصّیّت اثری که در رپرتوار نوازنده و یا به امکانات اجرائی و مهارت نوازنده پیدا میکند. علّت آن به غنای متنّوع آثار موسیقی ترکمن همچنین اصول اجرائی آهنگ و تفاوت نوازندگان بستگی دارد. برای مثال، مقاماتی چون "سؤیلی حالان"، "گل خانم"، "داغ آرمان"، "یاندیم" و "یار قارا گؤزلی" را در ذهنمان تصّور کنیم، می بینیم که اگر ویژگیهای مخصوص هر کدام را در نظر بگیریم، در آنصورت هیچکدام از این مقامات را هیچ نوازنده ائی بدون تغییر در یک کوک مشخّص اجراء نمی کند. بدین سبب که اگر مقام "سؤیلی حالان" در یک کوک پائین باشد، بعداز آن مقام "گل خانم" نیم پرده بالاتر و به ترتیب بعداز "گل خلنم" باید مقامات "ذاغ آرمان"، " یاندیم" نیم پرده یا در بعضی حالات حتّی پرده کامل بالاتر را طلب خواهد کرد. استادان دوتار که در نتیجه تجربه سالیانمتمادّی، مطلوبیّت درونی اینگونه از کوکهای مقامات خلقی را عادت و مرسوم کرده اند و توانسته اند که در ذهن شنوندگان و مشتاقان تأثیر مطلوب و مداومی را از خود برجای گذارند.

امروزه آثار موسیقی ترکمن در بعضی حالات بطور دسته جمعی اجراء میشود. برای مثال، اجرای آنسامّبل نوازندگان دوتار که بیشتر از ۱۰ نفر نوازنده در آن شرکت دارند یا اینکه اجرای آواز یک باغشی خواننده با شرکت گروهی از نوازندگان بصورت آنسامبل را معمولاً مشاهده میکنیم. در چنین حالات آثار موسیقی بصورت اصول "غاچماق – قوماق" یعنی پیروی (دنباله روی کردن) از کوک و ریتم رهبر ارکستر اجراء میگردد. به عبارت دیگر، نوازنده مجرّبی که ارکستر آنسامبل را رهبری میکند ، هر کدام از کوک یا ریتمی را که انتخاب کنند، نوازندگان آنسامبل نیز باید همان کوک، ریتم و حرکات رهبر را پیروی کنند، آوازی را که یک باغشی که آهنگ آنرا از طرف یک

چنین آنسامبلی به مورد اجراء گذاشته میشود، او نیز (کوک مورد نظر خودرا پیشنهاد نکرده) بلکه پیرو همان کوک در دست اجرای آنسامبل میگردد.

بخش دهم:

عنوانهای هنری هنرمندان در بین ترکمنها

موسیقی شناس روسی که در مورد موسیقی ترکمنی تحقیق کرده است، بنام و. بلیایف می باشد. او در پژوهشهای علمی خود چنین میگوید: " آثار موسیقی ترکمنی هم از نظر موضوعات و هم از نظر آهنگ در محدوده کوینتای خالص و کم حجم بودن آن پیدایش و قدمت موسیقی ترکمنی را گواهی میدهد. در عین حال کامپازیستسیای ترکمنی همچنانکه از فورماتیک بودن آن هم معلوم میگردد، با مدولاتسیای پیچیده خود از وجود یک فرهنگ و مدنیّت عالی خبر میدهد. این دو عبارتی را که به موسیقی ترکمنی ویژگی خاصّی می بخشد عجین کنیم، در آن صورت ما به وجود یک فرهنگ و مدنیّت پیشرفته ای در رابطه با موسیقی ترکمنی پی می بریم.".

این فاکتها قدمت خاص موسیقی دوتار را بالاخصّ بیان میدارد. اگر چنین است در آنصورت بدون تحقیق و بررسی تاریخ ملّت ترکمن، خاستگاه و پیدایش موسیقی دوتار را که در ماوراء صفحات درخشان تاریخ ترکمن و غیر ترکمن پنهان شده است، اصولاً ممکن می نماید. امّا در این مورد دقّت یک مسئله اهمّیّت خاصّی می یابد، آنهم این است که یعنی در گذشته نیاکان ما ب نت نویسی اصولاً بیگانه بوده اند. در چنین شرایطی اگر حدّاقّل خدمات حدود ۵۰ نفر از نوازندگان و باغشیها را در نظر بگیریم، خدمات بیحدّی است. تعداد زیادی از ثروت بیکران و ذیقیمت موسیقی ملّی ترکمن را از گذشتهای دور و این همه از آوازها و مقامات خلقی موسیقی تنها با کوشش و تقلاّی همان باغشیها و نوازندگان امروز بدست ما رسیده است.

در بین مردم به ادراک مختلفی در مفهوم رسانی کلمات باغشی (خواننده)، سازنده (آهنگساز)، دوتارچی(دوتارنواز)، قیجاقچی(کمانچه نواز) و غیره برخورد میکنیم. برای مثالریا، بنظر خیلی از مشتاقان موسیقی کسی که تنها دوتار را تکنوازی میکند به آن " دوتارچی" گفته شده، به کسی که همراه دوتار آواز بخواند "باغشی" ، به کسانیکه همراه باغشی نوازندگی میکند یا آهنگ می سازد "سازنده" گفته شده است. امروزه این درک را بالکل میتوان گفت صحیح است. امّا موسیقی در شرایط کنونی هم از نظر فرم و هم از نظر اصول اجراء، در رابطه با المنتهای محدود دوران قبل مانند باغشی، دوتار، قیجاق(کمانچه)، تویدیک(نی)، رشد و وسعت پیدا کرده اند. امروزه هنر موسیقی در تخصّصها و رشته های مختلفی مانند "موسیقی دوتار"،" موسیقی اپرا"،" موسیقی آوازی وقال" و غیره تقسیم شده است. با افزایش اینگونه از تخصّصها و رشته های موسیقی عنوانهای قبلی مفهوم قاطع تخصّص هنری خاصّ را نمی رساند. کسی که همراه دوتار آواز می خوانند و به خوانندگان جاز و همچنین به هنرپیشه خواننده اپرا نیز "آیدیمچی (خواننده)" می گویند. امّا اصطلاح "سازنده" با وجود اینکه تخصصّ شخصی را می رساند، لیکن این اصطلاح نمی تواند جزئیّات و عبارت خاصّ آنرا بطور قاطع و دقیق بیان دارد. کلمه "آیدیمچی(خواننده)" نیز عین همان رابطه را می رساند.

در زمان فعلی برای شناخت دقیق یک متخصّص موسیقی با اصطلاحات عمومی مفهوم داری چون "سازنده"،" آیدیمچی(خواننده)" که اصطلاحاتی نظیر "نوازنده ارکستر"،"نوازنده موسیقی جاز(استرادا سازاندا)، همچنین برای دقّت بیشتر "فلوت زن"،"پیانیست"،"ویالونیست" ..."باغشی سازندا، نوازنده باغشی"،"خواننده اپرا"،"خواننده جاز(استرادا آیدیمچی)"،"آیدیمچی باغشی(باغشی خواننده)" که در یک ردیف مفهومی قرار دارند، استفاده میشود. با توجّه به نکته نظر فوق اصطلاح "باغشی(کسی که همراه دوتار آواز می خواند)، "باغشی سازندا(دخالت بر کسی دارد که متخصّص در دوتار نوازی و باغشیگری باشد.) در هنر موسیقی یک مفهوم مستقّلی برای خود کسب کرده است. لیکن از آنجائیکه هنر باغشیگری و دوتار نوازی از دورانهای قدیم سیر تکاملی می پیماید. آیا این اصطلاحات از دوران قدیم این مفهوم را که " باغشی همراه دوتار آواز میخواند، سازندا برای باغشی ائیکه نوازندگی میکند. دوتار نواز تکنوازی میکند، را می رسانده است؟ در اینجا ما شاهد برخی از بهم خوردگی هائی میشویم.برای مثال، ما هنرمندان دوتارنوازی را که در گذشته خودرا به خلق شناسانده و به عنوان دوتارچی نه، بلکه تا به امروز آنها را به عنوان باغشی می شناسیم. (شکور باغشی، کل باغشی،چاودور باغشی و غیره ...) در دوره هائی شهرت کسب کرده اند. در زمان کنونی نیز مواردی وجود دارد که نوازندگان مشهور دوتارنوازی را که در بیشتر موارد همراه باغشی به نوازندگی می نشینند و یا باغشیهائیکه وظیفه نوازنده را به انجام می رسانند و همچنین به کمانچه زن و دوتارنوازی که هیچوقت حتّی یک آواز را هم در صحنه اجراء نکرده باشد هم نام افتخاری "ترکمنستان شوروی سوسیلیست جمهوری سینینگ آت غازانان باغشی سی (باغشی نام آور جمهوری ترکمنستان شوروی سوسیالیستی) الحاق میشده است. به این معنا که اگر از مفهوم اصلی سازندا باغشی (باغشی نوازنده) ، دوتارچی، درک مفهوم نمائیم، در آنصورت هنوز بطور کافی درک دقیقی را به انجام نرساندند.

****

بخش یازدهم:

باغشی چیست؟

در این باره علوم اتیمولوژی برخی از اطّلاعات را بیان می دارد. برای مثال، آکادمیسین معروف روس بنام آ.ن. ساموئیلوویچ که در باره آموزش اساس ادبیّات ترکمنی در مراحل اولیّه کارهای برجسته ای را بانجام رسانده است. او راجع به اصطلاح "باغشی" این نکته نظر را درج نموده است: " اصطلاح باغشی، از جانب سانسکریتها بوجود آمده است و در بین خلقهای ترکمن همگام با بودائیسم در مفهوم معلّم وارد شده است. " هنگامیکه دین

ترکمنهای آسیای مرکزی شامانیزم بود، بودائیسم دین طبقه مرفه سرکردگان (آقا بالاسران) بوده است. در رابطه با این طبقه بندی دین، کلمه "باغشی" دو مفهوم خاص را در خود به تصرّف در می آورد. از یک طرف کسی که سواد با الفبای اویغوری داشته، با این عنوان شناخته میشده است. بهمین دلیل در دوره چنگیزخان (... و بعداز آن تا قرن پانزدهم) به میرزاهای دفترخانه های درباری عنوان "باغشی" خطاب میشده است. از طرف دیگر، در اجتماع خلق کلمه باغشی، مفهوم شامانی بودن را می رسانده است. در مفهوم اخیر در فرم " باخسی" بین قرقیزها و قزاقّها تا امروز مورد استفاده قرار میگیرد. هنگامیکه شامانیزم تحت سیطره دین اسلام قرار میگیرد، شامان نیز به عنوان مبلغان دینی جای خودرا به ملایان میدهد. امّا چیزی که در پژوهشهای محققین دوره شوروی سابق بدان اشاره نمیشود نقش قورقوت عطا در بعداز دعوت به یکتاپرستی اوغوزخان (یکه تانگری یا گونگ"گؤک" تانگری) در انجام رسالات و فرامین یکه تانگری از جانب اوغوزخان به نسل آینده و ملّت ایام خود می باشد. چنانکه میدانید هر دینی در ایام ظهور خود معجزه ای را بهمراه دارد. که از جمله عصای حضرت عیسی یا نزول قرآن یا معجزه حضرت داوود ... رساندن پیام اوغوزخان بعنوان پیام آور یکتاپرستی در آن ایام از طریق اجرای آن با دوتار قورقوت عطا به این ساز رسالت خاصی را بخشیده است که آنرا برابر با معجزات ایام خود میکند. چنانکه در حماسه قورقوت عطا همه بندهای آن از جانب اوزانها (باغشی ها) مو به مو اجرا میشده است. این آداب مربوط به عادتهائی است که در بین این ملت از دوره اوغوزخان شروع شده و توسط قوقوت عطا تعمیم یافته و از طریق اوزانها تا به امروز به باغشی ها سپرده شده است. پس قدمت دوتار در بین ملّت ترکمن تا بدانجائی است که حتی بعداز رسمیت یافتن دین اسلام نیز با عقاید اسلامی خود غلت خورده و از نظر روحانیون عارف و روشنفکر اهل سنت به استقبال بر گزیده شده است. قبل از آن ایام باغشیها نیز آتریبودهای شامانیزم بوده اند. ساز و آواز در این میان ماندگار میشود و باین ترتیب اصطلاح باغشی در حفظ و حراست از تاریخ و ادبیّات ملّی ترکمن به عنوان پند و اندرز و نصیحت دهنده و در حکم مبلّغ نقش فرهنگی – تاریخی و آداب و رسوم اعتقادی ترکمن نقش عمیقی را بازی کرده و در شرایط امروزی در چهاچوب مفهوم " خواننده خلق" محفوظ مانده است. ...

این واقعیّت از جاب آکادمیسین و. و. بارتولد از نظر بستر تاریخی نکته به نکته بیان شده است. (او هنگام تألیف اثرش احتمالاً از نکته نظرات آ. ن. ساموئیلیویچ استفاده نموده است.) او چنین بیان میدارد: "- ... که اصطلاح باغشی در دوره مغولها به زبانهای ترکی و فارسی شرق وارد شده است (احتمالاً از کلمه "باخیکشو" از زبان سانسکریت باشد.). اوّلاً مفهوم روحانی بت پرست را میرسانده است و در این مفهوم "خو-شایئنای" چینی ها، "لاماسینای" تبّتیها و "توی نئنای" اویغورها مناسبت و قرابت خاصّی پیدا میکند. همچنین به میرزاهای ترکی که برای پر کردن مدارک در نظر گرفته شده برای ایلات ترک و مغول و از گرافیکهای اویغور انتخاب شده بودند، نیز اطلاق میشده است.

همچنین بابر در کتاب بابرنامه در عنوان جرّاح چنین آمده است:"- در دولت بابریان هند به کسانیکه امور اقتصادی بخشی از نظامیان آن دولت را در کارگردانی و در پرداخت حق الّزحمه کارکنان دخالت داشته اند،نیز " باغشی" خطاب میکرده اند.

در قرن حاضر اصطلاح باغشی در بین غالمئقها، مغولها، منچوریها به روحانیون درجه یک و در میان قرقیزها در فرم دیالکتال خود (باقسی و باقسا) در مفهوم شعبده باز و به کسانیکه بیمار را از طریق دعا و جادو معالجه میکرده اند نیز آمده است. در حال حاضر در بین ترکمنان به مفهوم خواننده خلق را تفهیم میکند. (در بین قرقیزها باقسی دعاهای خودرا بوسیله آوازهای آلات موسیقی های قابوز " قاووز یا قوپوز" بکار می برده اند.).

با توجه به شناخت و تعریف و. آ. اوسپنسکی و و. بیلیایف، باغشی به نوازنده پروفسیونال و ماهر گفته میشود. اگر در رابطه با اتیمولوژی خلق کسب فیض نمائیم، در آنصورت اصطلاح باغشی از کلمه " باغشلاماق (بخشیدن)" بوجود آمده است. یعنی نوازندگانی که در طول ادوار تاریخ هنر خودرا برای جامعه ارزانی داشته اند، آثار خودرا نه فقط برای فرو نشاندن احساسات درونی خود بلکه هرکدام از آنها با الهام گرفتن از حوادث و رخدادهای گوناگون ایّام خود به بیان احساسات ظریف همراه با ملودیهای خوش الحان نموده اند که در آن احساساتی نظیر عشق دلدار، زیبائی، طبیعت، غم و شادی، بیان قهرمانیها و تعریف حوادث غیر مترقبه که منجر به بوجود آمدن فلاکتهائی در جامعه میشده بصورت اشعار آهنگین در صدای دوتار بیان میداشته اند. در چنین سیمپوزیومی آثار آنها دست بدست و نسل به نسل انتقال یافته است. نتیجتاً این هنرمندان را در این مفهوم، یعنی با خلق آثار هنری به منظور رسانیدن پیام خود به خلق وسیع با "بخشیدن" آثار خود، نقش بازی کرده اند. در نتیجه راجع به نوازندگان این درک تثبیت میشود، " کسی که احساسات ظریف خودرا به خلق می بخشد. همان درک هم در زبان خلق اصطلاح زنده و کوتاه بخشی، باخشی، باغشی را بطور مستقل دریافت کرده است.

با توجه به نکته نظر فوق برداشت این درک که میگوید: " باغشی - فقط خوانندگی میکند، سازنده – برای باغشی نوازندگی میکند. در حقیقت یک درک تجریدی و انتزاعی می باشد. به این سبب که اصطلاح باغشی در مفهوم اصلی خود درک وسیعتری را بیان میداشته است. در غیر این صورت آیدئمچی (خواننده) ، دوتارچی (نوازنده)، غئجاقچی (کمتنچه زن)، تویدیکچی (نی نواز)، اینها همه با مهارتهایشان به احساسات خود جان بخشیده و کسانی هستند که مهارت و اتادی خود را به خلق تقدیم کرده و بخشیده اند. به این خاطر همه آنها بخشیها (باغشی لار) هستند.

سازاندا- اصطلاحی است که در ارتباط با کلمه "ساز" باید بوجود آمده باشد. انسانها برای درک از چگونگی قدرت فوق العاده ساز و آهنگ از دورانهای قدیم بسیار تلاش ورزیده و اندیشیده اند. در باره قدرت سحرانگیز این هنر تحسین برانگیز ، در اینکه انسان ناخودآگاه در دایره گرداب خود فرو می برد، از گذشتگان روایات زیادی باقی مانده است. یکی از آن روایات مربوط به یونان قدیم می باشد که در آن بچنین گفته شده است: " در کنار زوسینگ خدای صاعقه، منه موزینان یادگار خدایان که در کنار چشمه روانی برنگ آبی که این چشمه در میان جنگلهائی که در بالای کوه مقدس گلیکون سایه روحبخشی را می افکنده، واقع شده و در آنجا دختران همیشه جوانی بنام موزاهای جوان زندگی میکرده اند. هنگامیکه در آن مکان بپای زوسه قدرتمند نذر و صدقه می داده اند، موزاهای جوان بطور دایره وار دور هم جمع و شروع به آواز خواندن می نموده اند. موزاها با سبک بالی تمام چون پروانه های زیبا بر فراز سبزه ها به پرواز در می آمده اند. در عین حال زیبائی وصف ناپذیری بوجود می آورده اند. ...". گذشته از اینها با آوازهای مخصوصی که اجراء میکرده اند، شهرت یافته بودند. شور و لذّتی که در آن آوازها وجود داشته تمامی غم و حسرت را سبک، قهر و غضب و هرگونه تبهکاری را به نسیان می سپرده اند.

موزاها با آوازهای خود "عادات محترم"،"قولنین جامعه بشری"، را تحسین و خدایان را به شهرت می رسانده اند. از پیشواز آنها در یک کیفارای طلائیدر متن آوازهای تحسین برانگیز موزاها نوازندگی میکرده اند. در چنین حالتهای طلائی طبیعت به تمامی در سحر آوازهای حیرتانگیز آنها اسیر میشده است.

هنگامیکه برحسب اتّفاق آپولون با موزاها در مسکن خدایان نمایان بشوند، در آن واحد تمامی غیل و غالهای آنجا به خاموشی میگرئیده است. آرش (خدای جنگ) شوق و اتیاقهای جنگهای خونین را به فراموشی می سپرده است. صاعقه دستان زوسه ی ابرشکن از برق افکندن می افتاده است. خدایان همه جنجالها را فراموش میکرده اند. ...

ادامـــه د ا ر د .....