محمد تقی مسعودیه

موسیقی ترکمنی

آوا نویسی و تجزیه و تحلیل

فهرست‌نویسیِ پیش از انتشار

مسعودیه، محمدتقی، ۱۳۰۶-۱۳۷۷.
موسیقی ترکمنی / آوانویسی و تجزیه و تحلیل محمدتقی مسعودیه. ــ تهران: مؤسسهٔ فرهنگی ـ هنری ماهور، ۱۳۷۹.
۱۳۵، 216 ص.: پارتیسیون، عکس.
کتابنامه: ص. ۱۳۳-۱۳۵.
شابک ۹-۳۶-۶۴۰۹-۹۶۴ ISBN 964-6409-36-9
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
۱. موسیقی محلی ایرانی ـ گلستان. ۲. موسیقی ترکمنی. الف. عنوان.
۷۸۹/۹۲۲۳

محمدتقی مسعودیه

موسیقی ترکمنی

آوانویسی و تجزیه و تحلیل

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
تهران ـ ۱۳۷۹

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
شماره‌ی ۱۱۰، خیابان حقوقی، تهران ۱۶۱۱۹

موسیقی ترکمنی

آوانویسی و تجزیه و تحلیل

محمدتقی مسعودیه

ویرایش متن: محمد افتخاری
نمونه‌خوانی: عقاب علی‌احمدی
حروف‌نگار و صفحه‌آرا: کریم بختیارفر
چاپ اول: ۱۳۷۹
تعداد: ۲۲۰۰ جلد
لیتوگرافی: الوان
چاپ: مؤسسه‌ی چاپ و انتشارات مرکز آموزش مدیریت دولتی
صحافی: جلدسازی معین
حق چاپ محفوظ است.

شابک ۹-۳۶-۶۴۰۹-۹۶۴ ISBN 964-6409-36-9

مقدمه‌ی ناشر

کتاب *موسیقی ترکمنی* آخرین تحقیق زنده‌یاد استاد دکتر محمدتقی مسعودیه است که برای نخستین‌بار، موسیقی ترکمنی را براساس آوانویسی دقیقِ مهم‌ترین و مشخص‌ترین مقام‌های رایج در آن، مورد تجزیه و تحلیل قرار داده و ویژگی‌های این موسیقی و چگونگی شکل‌گیری ملودی‌های آن را بررسی کرده است. شیوه و اسلوب خاص تحقیق و نگارش استاد مسعودیه و وسواس و دقت علمی ایشان در حوزه‌ی تحقیقات اتنوموزیکولوژی بر اهل فن و دوستداران موسیقی پوشیده نیست و بی‌نیاز از توصیف است. او استاد یگانه‌ی موسیقی‌شناسی تطبیقی در ایران و از نامداران این دانش در جهان بود و مجموعه‌ی آثار و تألیفات گران‌قدر او در این زمینه گواه این مدعاست. او نخستین کسی بود که دانش موسیقی‌شناسی تطبیقی را به جامعه‌ی علمی و هنری ایران معرفی نمود و به همین دلیل هم وی را به حق «پدر اتنوموزیکولوژی ایران» دانسته‌اند. استاد مسعودیه با همه‌ی دانش و اعتبار و شهرتی که داشت، تمام دوران زندگی پرثمرش را آرام و بدون تظاهر و تفاخر، در کار تحقیق و آموزش گذراند و آرام و بی‌صدا نیز از میان ما رفت. متأسفانه استاد فرصت آن را نیافتند که نمونه‌ی نهایی این اثر را ببینند، امّا خوانندگان و مخاطبان محترم کتاب می‌توانند مطمئن باشند که در انتقال مطالب استاد مسعودیه اصل امانت‌داری و دقت کاملاً رعایت شده و تقریرات ایشان عیناً به چاپ رسیده است. تنها نکته‌ای که بیان آن در این‌جا ضروری است این است که زنده‌یاد مسعودیه پیش از آماده‌سازی نهایی کتاب قرار بود یک مورد اشتباهی را که به زعم ایشان در آوانگاری‌های کتاب راه یافته بود، اصلاح نمایند که متأسفانه این فرصت دست نداد. اگرچه این اثر زمانی دراختیار دانش‌پژوهان و هنرآموزان و هنرجویان موسیقی قرار می‌گیرد که استاد مسعودیه دیگر در میان ما نیست؛ امّا بی‌شک چراغی را که او فراراه دانش موسیقی‌شناسی تطبیقی در ایران گشود، همواره روشن و فروزان خواهد ماند و اهل تحقیق و پژوهش بهره‌های فراوانی از حاصل مطالعات این استاد یگانه خواهند برد.

یاد و خاطره‌اش گرامی باد

فهرست

مقدمه ... ۱۱

فصل اول

دستگاه‌های موسیقی ترکمنی ... ۱۵

مقام تشنید (آوانویسی ۱) ... ۱۸

کج فلک (آوانویسی ۲) ... ۱۹

استاده (آوانویسی ۳) ... ۲۰

سالانن گزل (آوانویسی ۴) ... ۲۰

نتیجه گیری ... ۲۱

فصل دوم

گروه‌بندی مقام‌های موسیقی ترکمنی ... ۲۳

۱. خلق مقام‌ها در اثر رویدادهای واقعی در جامعهٔ ترکمن ... ۲۴

۲. مقام‌های توصیفی ... ۲۴

۳. مقام‌های اقتباس‌شده از داستان‌ها یا روایت‌های حماسی و عشقی ... ۲۴

حاجی غولاق [قولاق] (آوانویسی ۵) ... ۲۶

گؤگ‌تپه مقامی (آوانویسی ۶) ... ۲۸

بیکه حالان (آوانویسی ۷) ... ۲۹

استادئم (آوانویسی ۸) ... ۳۰

غئرمزی (آوانویسی ۹) ... ۳۱

شادیللی ... ۳۲

اوچرادئم ۳۲
اوچی [آوچی موقامی] ۳۲
آت چاپان [چاپار] (آوانویسی ۱۰) ۳۳
جرن قئبلام (آوانویسی ۱۱) ۳۳
کبدری (آوانویسی ۱۲) ۳۴
شلپلی دورنا (آوانویسی ۱۳) ۳۵
گؤراوغلی‌نئنگ آت اوینادئشی (آوانویسی ۱۴) ۳۶
غیرآت [قیرآت] (آوانویسی ۱۵) ۳۸
سن یتر (آوانویسی ۱۶) ۳۹
آوازی گلدی (آوانویسی ۱۷) ۴۱
یولداشی‌دیر (آوانویسی ۱۸) ۴۳
بال صایاد [بال سایاد] (آوانویسی ۱۹) ۴۴
شرح داستان ۴۵
عزیزم (آوانویسی ۲۰) ۴۸
یه‌تیشسم [یتشسم] (آوانویسی ۲۱) ۴۹
شرح داستان ۴۹
توماقلی (آوانویسی ۲۲) ۵۴
شرح داستان ۵۵
جان‌جان (آوانویسی ۲۳) ۶۰
دوران بی‌بی (آوانویسی ۲۴) ۶۲

فصل سوم

مقام‌های آوازی ۶۵
سیل بیلانی (آوانویسی ۲۵) ۶۶
داغ‌سایار (آوانویسی ۲۶) ۶۸
مأتاج ایلمه (آوانویسی ۲۷) ۶۹
یا ذوالجلالئم (آوانویسی ۲۸) ۷۱
سونگی داغی (آوانویسی ۲۹) ۷۳
گؤزل‌سن (آوانویسی ۳۰) ۷۶
ساتاشدیم (آوانویسی ۳۱) ۷۹
شیرغازی [خوش قال گوزل شیرغازی] (آوانویسی ۳۲) ۸۰
عبدالله (آوانویسی ۳۳) ۸۲
داشی سیندرار [سیندارا] (آوانویسی ۳۴) ۸۳
قمت یاخشیدر [یخشیدر] (آوانویسی ۳۵) ۸۵
خوش بولدی (آوانویسی ۳۶) ۸۷
تاپئلمازسانی (آوانویسی ۳۷) ۸۸

تاپئلمازسانی (آوانویسی ۳۸) ۹۰
دورنالر (آوانویسی ۳۹) ۹۱
قره‌گوز (آوانویسی ۴۰) ۹۲
همرانی بیلماز (آوانویسی ۴۱) ۹۴
قوه غازیم (آوانویسی ۴۲) ۹۶
گلین (آوانویسی ۴۳) ۹۸
قایدا بارارسن (آوانویسی ۴۴) ۹۹
بی‌بی (آوانویسی ۴۵) ۱۰۱
بی‌درد یاریئم (آوانویسی ۴۶) ۱۰۲
آلاگؤزلی (آوانویسی ۴۷) ۱۰۴
نار آغز (آوانویسی ۴۸) ۱۰۵
گورنمز (آوانویسی ۴۹) ۱۰۶
خدیجه (آوانویسی ۵۰) ۱۰۷
نتیجه گیری ۱۰۸
سبک‌های موسیقی ترکمنی ۱۰۸

فصل چهارم

پُرخوان‌خوانی (پُری‌خوانی) [پُرخوانی] ۱۱۳
ذکر خنجر ۱۱۵
(آوانویسی ۵۱) ۱۱۸

فصل پنجم

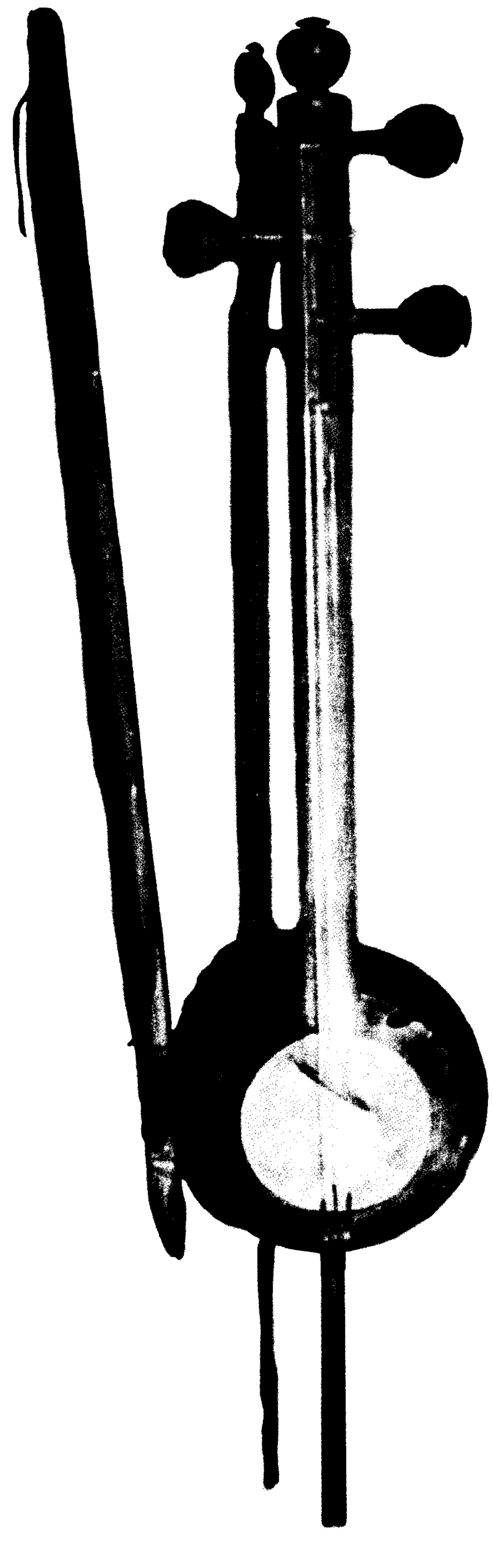
لاله [لَه‌لِه] ۱۱۹
داماغ لاله‌سی (آوانویسی ۵۲) ۱۲۰
دُداغ لاله‌سی (آوانویسی ۵۳) ۱۲۱
لاله (آوانویسی ۵۴) ۱۲۱
لاله‌لر (آوانویسی ۵۵) ۱۲۲
توی آیدئملاری (آوانویسی ۵۷) ۱۲۳

فصل ششم

هؤولی ۱۲۵
هؤولی (آوانویسی ۵۸) ۱۲۵
هؤولی (آوانویسی ۵۹) ۱۲۶

فصل هفتم

هؤدی ۱۲۹
هؤدی (آوانویسی ۶۰) ۱۳۰
کتابنامه ۱۳۳
آوانگاری‌ها 3-216



مقدمه

تحقیق حاضر، برای اولین بار موسیقی ترکمنی را بر اساس آوانویسی دقیقِ مهم‌ترین و مشخص‌ترین مقام‌های رایج، تجزیه و تحلیل می‌نماید و ویژگی‌های موسیقی و چگونگی شکل‌گیری ملودی آن را مورد بررسی قرار می‌دهد. زیرهم‌نویسیِ ملودی‌ها، چگونگیِ تغییرپذیری آن‌ها را بر اساس نمونهٔ ذهنی و انتزاعیِ مبنا، پس از ارائهٔ عینی آن به‌خوبی نشان می‌دهد. روش آوانویسی در دیگر آثار نگارنده، به تفصیل توضیح داده شده است. برخی از ویژگی‌های موسیقی ترکمنی که سعی شده است با بهره‌گیری از شیوهٔ نت‌نگاریِ اروپایی ثبت گردند، در زیر توضیح داده می‌شوند:

۱. تحریرهای جُقْ جُقْ رایج در موسیقی ترکمنی به‌صورت ⊗ یا ⊛ نشان داده شده‌اند. عنوان جُق‌جُق، خود با چگونگی کیفیتِ صوتی این تحریرها مرتبط به نظر می‌رسد. در مجموع هفت نوع جُق‌جُق، با توجه به چگونگی ارائهٔ آن‌ها، نسبت به هم تمایز داده می‌شوند. ثبت انواع جُق‌جُق و تمایز آن‌ها، با استفاده از شیوهٔ نت‌نگاریِ اروپایی امکان‌پذیر نیست.

۲. ضربهٔ انگشت‌های دست راست [یا چپ] بر سیم‌ها و بدنهٔ صاف کاسهٔ طنین تامدُرا [دوتار]، «شلپه» نام دارد. شلپه که با صدای غیرمشخّصی همراه است، شدّت و ضعف دارد و این شدّت و ضعف به‌صورت ⊛ یا ✳(= خیلی قوی و قوی) و ✱(= ضعیف)، زیرِ اصواتِ متعلّق به آن مشخّص شده‌است.

۳. محتوا و توالیِ اصوات مقام‌های آوازی در همراهیِ سازیِ آن‌ها، فقط بر مقدمهٔ سازی و انترمدهای سازی مبتنی‌اند. در این‌جا محتوا و توالی اصوات، تنها شامل اجرا در اکتاو زیر است.

۴. فواصل ساختاری به‌صورت ⌐¬ در چهارچوب محتوای اصوات ملودی معرّفی می‌شوند.

۵. اصوات داخل کروشه در فضای تنالِ ملودی، ناشی از اجرای ناخودآگاهانهٔ ملودی به حساب می‌آیند.

۶. مقام‌های زیر به‌طور کامل آوانویسی شده‌اند:

استاده (آوانویسی ۳)، سالانن گزل (آوانویسی ۴)، بال صایاد [بال سایاد] (آوانویسی ۱۹)، گلین (آوانویسی ۴۳)، بی‌درد یاریئم (آوانویسی ۴۶)، هؤولی (آوانویسی ۵۸).

۷. اشعار مقام‌ها و زیرملودی‌ها دقیقاً آوانگاری شده‌اند. شعرِ خوانده‌شده، گاهی با آن‌چه که توسّط متخصّصان فرهنگ ترکمنی آوانگاری شده‌است، مغایرت دارد. آوانگاری این اشعار در آوانویسی‌ها حذف شده‌اند.

۸. متخصّصان فرهنگ موسیقی ترکمنی که اشعار را آوانگاری و به فارسی ترجمه کرده‌اند، همراه با نام شاعر، قبل از تجزیه و تحلیل مقام، معرّفی شده، و آوانگاری و ترجمهٔ اشعار مقام‌ها، عیناً نقل شده‌اند. آوانگاری متن غالباً با نمونهٔ اصلی آن که در مآخذ مربوطه انتشار یافته‌اند، مغایرت دارد. آوانگاری اشعار و ترجمهٔ فارسی آن‌ها همراه با عناوین مقام‌ها به‌وسیلهٔ دکتر آنه بردی ـ پیکر تصحیح شده‌اند. لازم به یادآوری است که در این زمینه و اصولاً در مورد فرهنگ ترکمنی اشکالات و نارسایی‌هایی وجود دارند. این اشکالات و نارسایی‌ها، آن گونه که دکتر آنه‌بردی ـ پیکر در اختیار نگارنده قرار داده است، این‌ها هستند:

۱. فقدان حروف الفبای واحد که مبیّن تمام آواهای ترکمنی باشد.

۲. عدم امکان ثبت و ضبط دقیق حروف الفبایی، حتّی برای شاعران و نویسندگان و پدیدآورندگانِ آثار ادبی؛ به‌نحوی که ادبیات ترکمنی را به سوی ادبیات شفاهی و شنیداری سوق داده است.

۳. بیش‌تر بخشی‌ها که عاشقان، حافظان و ناقلان باارزش فرهنگ ترکمنی به‌شمار می‌آیند، هیچ‌گونه تحقیق و تفحّص در مورد آن‌چه که به آن دست یافته‌اند و یا تغییراتی که حین اجرا در متن موسیقی ــ آن هم اغلب به گونه‌ای سلیقه‌ای ــ انجام می‌دهند، ندارند و این مشکل از عوامل گمراه کننده است.

۴. بیش‌تر مآخذ و منابع موجود که غالباً از طریق زحمات باارزش چاپخانهٔ قاضی انتشار یافته‌اند، به ناقلینی تعلّق دارند که سئوال‌انگیز بوده و اختلاف نظرهای زیادی داشته‌اند.

۵. قوم ترکمن به علّت گستردگی زیاد و لهجه‌های متفاوت، با توجه به شیوه‌های گوناگون ارائهٔ مقام‌ها و آثار موسیقی، تأثیرات ویژه‌ای در ادبیات گذاشته است.

۶. در حال حاضر بیش‌تر فعّالان و دست‌اندرکاران ادبیّات ترکمنی که عاشقان و دلسوختگان این فرهنگ معتبر محسوب می‌شوند و همین منابع و مآخذ موجود، نتیجهٔ زحمات و تلاش‌های بی‌وقفه و شبانه‌روزی آن‌ها است، با مشکلِ فقدان منابع و مآخذ معتبر، عدم دسترسی به تحصیلات لازم به‌منظور تحقیق، تطبیق، اصلاح و ثبت و ضبط آثار و عدم امکان پیروی از آثار ثبت و ضبط شدهٔ استادان موسیقیِ گذشته مواجه هستند و بالاخره پراکندگی و اختلافات زیاد که سبب می‌شوند حتّی یک متن واحد توسط دو اجراکننده به دو شیوهٔ مختلف ارائه شود، اینجانب [دکتر آنه‌بردی ـ پیکر] را بر آن داشت تا نکات زیر را به کارشناسان و دست‌اندرکاران فرهنگ ترکمنی پیشنهاد نمایم:

الف. لزوم تدوین حروف الفبایی واحد و آوانگاری متن‌ها بر اساس آن‌ها
ب. گردآوری، تطبیق و اصلاح منابع مختلف آثار و تدوین متن واحد
ج. تأسیس مراکز تحصیل و آموزش جهت ارتقاءِ سطح کمّی و کیفی پویندگان ادبیات ترکمنی
د. فراهم‌آوردن و تسهیل امکانات لازم برای ایجاد کانونی از علاقه‌مندان و فعالان ادبیّات و فرهنگ ترکمنی
ه. ایجاد یک سازمان مسئول به‌منظور ترجمه و ارائهٔ آثار به سایر زبان‌ها
و. ایجاد مرکزی برای دستیابی به هدف‌ها و پیشنهادهای بالا. تحقق این پیشنهادها از پراکندگی، اختلاط و انهدام بیش‌ترِ آن‌چه که اکنون از فرهنگ ترکمنی باقی است، جلوگیری می‌کند.

مقام‌هایی که در کتاب حاضر آوانویسی و تجزیه و تحلیل شده‌اند، از مآخذ و منابع صوتیِ زیر در اختیار نگارنده گذاشته شده‌اند:

آرشیو دکتر مجید تکه

تشنید، گؤگ‌تپه مقامی، بیکه حالان، استادئم، غئرمزی، آت چاپان، جرن قئبلام، کبدری، شلپلی دورنا، گؤراوغلی آت اوینا دشی، یه‌تیشسم، گؤزل سن، بی‌درد یاریئم، آلا گؤزلی، داماغ لاله‌سی، دُداغ لاله‌سی، لاله، توی آیدئملاری، هؤولی (آوانویسی ۱، ۱۴-۶، ۲۱، ۳۰، ۴۷-۴۶، ۵۴-۵۲، ۵۷، ۵۹).

آرشیو آقای موسی جرجانی

استاده، غیرات [قیرات]، سن یتر، یولداشی‌دیر، عزیزم [صایاد و حمرا (همرا)]، سیل بیلانی، داغ سایار، ماتاج ایله‌مه، یا ذوالجلالئم، ساتاشدیم، شیرغازی، قمت یاخشیدر [یخشیدر]، تاپئلمازسانی، نار آغز، لاله، هؤدی، (آوانویسی ۳، ۱۵، ۱۶، ۱۸، ۲۰، ۲۸-۲۵، ۳۲-۳۱، ۳۵، ۳۷، ۴۸، ۵۶، ۶۰).

آرشیو آقای علی اصغر حسنوند خداوردی

سونگی داغی، عبدالله، داشی سیندرار، قره گوز، خدیجه (آوانویسی ۲۹، ۳۴-۳۳، ۴۰، ۵۰).

آرشیو آقای فرشاد فداییان

بال صایاد [بال سایاد]، قوه غازیم، گلین، بی‌بی، گورنمز (آوانویسی ۱۹، ۴۳-۴۲، ۴۵، ۴۹).

آرشیو آقای مهران قلعه‌ای

دورنالر، [ذکر خنجر]، هؤولی (آوانویسی ۳۹، ۵۱، ۵۸).

آرشیو وزارت فرهنگ و هنر

کج فلک، سالانن گزل، حاجی غولاق، توماقلی، جان جان، دوران بی‌بی، خوش بولدی، قـایدا بـارارسـن (آوانویسی ۲، ۴، ۵، ۲۴–۲۲، ۳۶، ۴۴).

تاپئلماز سانی و همرانی بیلماز (آوانویسی ۳۸، ۴۱) در تاریخ ۱۳۶۸/۱۱/۱۹ در تهران ضبط شده‌اند. مقام آوازی گلدی (آوانویسی ۱۷) به وسیلهٔ آقای علی بیانی ضبط شده است.

در این‌جا نهایت سپاس‌گزاری و تشکر خود را نسبت به تمام کارشناسان و متخصّصان فرهنگ موسیقی ترکمنی که در انجام این تحقیق از هیچ‌گونه کمکی، دریغ و مضایقه نـنموده‌انـد؛ بـه‌ویژه از: قـلیچ انـوری، عیدمحمد اونق، دکتر آنه‌بردی - پیکر، تاجوردی پیکر، دکتر مجید تکه، موسی جـرجـانی و اسـتاد نـظرلی محجوبی ابراز می‌دارم.

فصل اول

دستگاه‌های موسیقی ترکمنی

مقام‌های موسیقی ترکمنی در چهار دستگاه ارائه می‌شوند: تشنید، قرق‌لر، مخمّس، و نوایی (نُوایی). واژهٔ تشنید احتمالاً همان مفهوم تجنیس است که به‌صورت تشنید تغییر یافته است. تجنیس معانی و مفاهیم متفاوت و متعددی دارد، از جمله:

«(اصطلاح علم بدیع): در اصطلاح اهلِ بلاغت آوردن دو کلمهٔ متّفق‌اللفظ و مختلف‌المعنی است ... در اصطلاح علم بدیع مشابهت دو لفظ است در تلفظ با مغایرت در معنی مثل خوار (ذلیل) و خوار (خورنده) و این صنعت لفظیه جناس هم نامیده می‌شود ... در اصطلاح آوردن دو لفظ است یا زیاده که در صورت متجانس باشد و در معنی متباین ... این صنعت چنان باشد که کلماتی باشند مانند یکدیگر بگفتن یا نبشتن، در نثر یا در نظم ...»[1]

مقام تجنیس در مناطق شرقی استان خراسان متداول است.

قِرق لَر از دو واژهٔ «قرق» و «لر» تشکیل می‌شود. قرق به معنی پاره‌شده یا بریده‌شده است. قرق به معنی چهل نیز هست. «لَر»، ترکیب جمع در زبان ترکمنی و همان «ها» در زبان فارسی است. مفهوم قرق (پاره‌شده) به چگونگی ارائهٔ دستگاه مربوط است؛ زیرا در اجرای دستگاه قرق‌لر، پس از پردهٔ پنجم به پردهٔ چهارم و سپس پردهٔ اول «تامدئرا» [دوتار][2] عبور می‌کنند. پرده‌های دوم و سوم نواخته نمی‌شوند. حذف این پرده‌ها به مفهوم «پاره کردن یا بریدن» توالیِ اصوات یا مُدِ دستگاه قرق‌لر است. این شیوهٔ اجرای دستگاه قرق‌لر حدود بیش از ۳۰ سال است که شکل گرفته است. عقیده بر این است که این شیوهٔ اجرا ــ که به علّت نوازندگی دشوارِ

---

۱. لغت‌نامهٔ دهخدا.

۲. محمدتقی مسعودیه. سازهای ایران. تهران، انتشارات نگار. (در حال انتشار).

دستگاه قرق‌لر شکل گرفته ـ به چگونگی نواختنِ «تـامدئرا» خـدشه وارد کـرده است و در اصـل، ضـعف نوازندگی محسوب می‌شود و سهولت اجرا را ایجاب می‌کند[۱].

همان‌گونه که گذشت، قرق به معنی چهل نیز آمده‌است. دستگاه قرق‌لر بعد از دستگاه نوایی تکامل یافته و مشتمل بر ترکیب چهل مقام نوایی است. معمولاً مقام‌هایی که در این دستگاه نواخته می‌شوند، لحن محزونی دارند[۲].

مخمّس عبارت از بند شعری است که از ۵ مصرع تشکیل مـی‌شود[۳]. در رسـاله‌ها و نسـخه‌های خـطی فارسی موسیقی، مخمّس پیوسته به عنوان یکی از اصول یا ادوار ایقاعی معرفی مـی‌شود[۴]. از جـمله ادوارِ ایقاعی موسیقی عربی در این زمینه عبارت‌اند از[۵]:

مخمّس عربی، مخمّس مصری، مخمّس ترکی و نصف مخمّس ترکی

مخمّس نیز عنوان یکی از مقام‌های رایج در موسیقی خراسان را تشکیل می‌دهد. دستگاه نوایی منسوب بـه امیر علیشیر نوایی است.

«امیر علیشیر بن الوس ملقّب به نظام‌الدین متخلّص به نوائی و فانی یا فنائی از احفاد جغتای پسر چنگیز و از مشاهیر وزرای سلطان حسین میرزا بایقرا و از اعاظم دانشمندان و ادبای قرن نهم هجری است. وی به دو زبان فارسی و ترکی اشعار و دیوان دارد و صاحب تصانیف گوناگون است. در دوران قدرت و وزارت حامی و مشوّق هنرمندان و شاعران بود و با مولانا عبدالرحمن جامی ارادت و مصاحبت می‌ورزید ...[۶]» او در سال ۸۴۴ هـ. [۱۴۴۱–۱۴۴۰ م.] در شهر هرات تولد یافت و در دوازدهم جمادی‌الثانی ۹۰۶ هـ. [۱۰ دسامبر ۱۵۰۰ م.] درگذشت[۷].

«سلطان حسین میرزا فرزند منصور و معروف به «خاقان منصور» و معزّالسلطنه و ابوالغازی آخرین از امرای تیموری. پادشاهی ادب‌پرور و هنردوست بود و وزیر معروفش امیر علیشیر نوائی است که موجب شهرت دربار او و آبادانی پایتختش هرات شده بود. در سال ۸۶۱ که خراسان آشفته شده بود در شهر مرو به

---

۱ و ۲. مصاحبه با تاجوردی پیکر در تاریخ ۱۱ آذرماه ۱۳۷۰ در بندر ترکمن
مصاحبه با نظرلی محجوبی در تاریخ ۳ بهمن ۱۳۷۰ در تهران

۳. لغت‌نامهٔ دهخدا

4. Mohammad Taghi Massoudieh; *Manuscrits persans concernant la musique*. RISM, B XII. G. Henle Verlag, München, 1996.

5. Baron Rodolphe d'Erlanger; *La musique arabe*. Tome sixième. Paris 1959, p. 61, 88, 119, 93.

۶. لغت‌نامهٔ دهخدا

۷. تحقیقات در بارهٔ زندگانی و آثار و اهمیت ادبی میرنظام‌الدین علیشیر نوایی: سخنرانی علی‌اصغر حکمت. تهران، انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی، ۱۳۲۶، ص ۱۸، ۲۵.

نورالدین عبدالرحمان جامی. نفحات‌الانس من حضرات القدس. مقدمه، تصحیح و تعلیقات، دکتر محمود عابدی. تهران، انـتشارات اطـلاعات، ۱۳۷۰، ص ۶۳۸ و ۶۳۹.

دولتشاه سمرقندی. تذکرة‌الشعرا. به تحقیق و تصحیح محمد عباسی. تهران، کتابفروشی بارانی، ص ۱۸، ۲۳، ۶۲، ۱۹۵، ۲۱۰، ۳۸۸، ۵۵۹.

پادشاهی نشست ..... و تا سال ۹۰۲ در غایت دولت و اقبال حکومت کرد. و در سال ۹۱۱ هـ. [۱۵۰۵ م.] درگذشت[۱] ...»

امیر علیشیر نوایی به موسیقی دوران خود احاطهٔ کامل داشته است. تدوین یک مقام [دستگاه] جدید را به او نسبت می‌دهند. این مقام بعدها به نام او (دستگاه نوایی) در موسیقی ترکمنی عمومیت می‌یابد[۲].

مقام نوایی در منطقهٔ تربت جام و اطراف آن، از اهمیت زیادی برخوردار است و از رایج‌ترین و همگانی‌ترین مقام‌ها به‌شمار می‌آید[۳].

دستگاه‌های موسیقی ترکمنی معمولاً بر اساس تعداد پرده‌های مورد استفاده در «تامدئرا» [دوتار] و چگونگی توالی آن‌ها نسبت به هم متمایز می‌شوند. دکتر مجید تکه تعداد پرده‌های مورد استفاده در دستگاه‌ها و چگونگی توالی آن‌ها را در تامدئرا این‌گونه مشخص می‌کند:

دستگاه تشنید: پردهٔ اول، سوم، پنجم، ششم، هشتم، دهم، دوازدهم، سیزدهم و گاهی یک یا دو نیم‌پرده از روی صفحه. در این دستگاه پردهٔ ششم حتماً مورد استفاده قرار می‌گیرد.

دستگاه قرق‌لر: پردهٔ اول، چهارم، پنجم، هفتم، نهم، دهم، دوازدهم، سیزدهم و گاهی یک یا دو نیم‌پرده از روی صفحه.

دستگاه مخمّس: پردهٔ اول، سوم، پنجم، هفتم، هشتم، دهم، دوازدهم، سیزدهم و گاهی یک یا دو نیم‌پرده از روی صفحه.

دستگاه نوایی: پردهٔ دوم، چهارم، پنجم، هفتم، نهم، دهم، دوازدهم، سیزدهم و گاهی یک یا دو نیم‌پرده از روی صفحه. در این دستگاه سیم دوم تامدئرا وظیفهٔ واخوان را به عهده دارد.

تسلسل سه، چهار و حتی شش نیم‌پرده به‌صورت توالیِ کروماتیک در مقام‌های موسیقی ترکمنی بی‌اندازه متداول است. عبور به دستگاه یا دستگاه‌ها در قالب یک مقام نیز رواج زیادی دارد[۴].

تعداد پرده‌ها و چگونگی توالی آن‌ها به‌نحوی که ذکر شد، با آن‌چه موسی جرجانی معرفی می‌کند، تطابق دارد. استثنائاً در دستگاه قرق‌لر، دو توالی مورد استفاده قرار می‌گیرند:

پردهٔ اول، چهارم، پنجم، هفتم، هشتم، دهم، دوازدهم، سیزدهم.

پردهٔ اول، چهارم، پنجم، هفتم، نهم، یازدهم، دوازدهم، سیزدهم[۵].

تشخّص دستگاه‌ها و تمایز آن‌ها نسبت به هم بر اساس تعداد پرده‌ها و چگونگی توالی آن‌ها در تامدئرا، تدوین‌یافته به نظر می‌رسد. برای این‌که بتوان توالیِ اصوات مورد استفاده در هر یک از چهار دستگاه

---

۱. لغت‌نامهٔ دهخدا، و نیز:
غیاث‌الدین بن همام‌الدّین الحسینی المدّعو به خواندمیر. تاریخ حبیب‌السیر فی‌اخبار افراد بشر. تهران، کتابخانهٔ خیام، ۱۳۳۳، ص ۱۱۰ تا ۱۱۳.
آرمینیوس وامبری. سیاحت درویشی دروغین در خانات آسیای میانه. ترجمهٔ فتحعلی خواجه‌نوریان. تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۷، ص ۳۳۹، ۳۶۴.

۲. مصاحبه با موسی جرجانی و تاجوردی پیکر در تاریخ ۱۱ آذر ۱۳۷۰ در بندر ترکمن

۳. محمدتقی مسعودیه. موسیقی تربت جام. تهران، سروش، ۱۳۵۹، ص ۲۳ تا ۲۴.

۴. مطالب دکتر مجید تکه که در اختیار نگارنده قرار داده شده است.

۵. نوشتهٔ موسی جرجانی

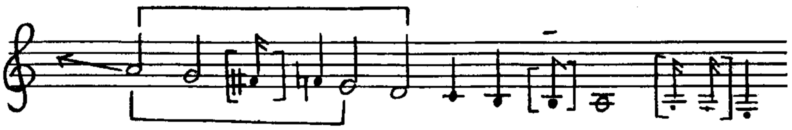
موسیقی ترکمنی را مشخص نمود؛ به تجزیه و تحلیل چهار مقام که در هر یک از چهار دستگاه موسیقی ترکمنی ارائه شده‌اند، می‌پردازیم.

مقام تشنید (آوانویسی ۱)

در بین چهار دستگاه موسیقی ترکمنی، دستگاه تشنید، خود عنوان یکی از مقام‌ها را تشکیل می‌دهد. بر این اساس، مقام تشنید (آوانویسی ۱) معرّف ویژگی‌های دستگاه تشنید است. مقدمهٔ مقام تشنید (A، حامل ۱) از تسلسل وحدت‌های متریک ـ ریتمیک $\frac{۸}{۱۶}$ و $\frac{۷}{۱۶}$ تشکیل می‌شود. وحدت متریک ـ ریتمیک $\frac{۸}{۱۶}$ به‌صورت $\frac{۴+۴}{۱۶}$ و $\frac{۳+۵}{۱۶}$ و $\frac{۷}{۱۶}$ به‌صورت $\frac{۴+۳}{۱۶}$ و $\frac{۳+۴}{۱۶}$ تجزیه می‌شوند. این تجزیه به علت شلپهٔ (ضربهٔ انگشت‌های) دست راست، هنگام اجرا، به دو سیم تامدئرا شکل می‌گیرد. وحدت‌های متریک ـ ریتمیک فقط در قالب دو صدای «لا» و «می»؛ یعنی دو سیم آزاد تامدئرا، تسلسل می‌یابند. دو نت «رِدیز ـ سُل‌دیز» در اولین وحدت متریک ـ ریتمیک و شروع وحدت دوم (حامل ۱)، به احتمال قوی به‌منظور ایجاد دقیق کوک دو سیم تامدئرا ارائه شده‌اند و بخشی از مقدمه (حامل ۱) به حساب نمی‌آیند. توالی وحدت‌های متریک ـ ریتمیک $\frac{۸}{۱۶}$ و $\frac{۷}{۱۶}$ در قالب اصوات دو سیم تامدئرا، بی‌شک در کارکردِ مقدمه نهفته است و آن را آگاهانه مشخّص می‌کند.

ملودی در فیگور a (حامل ۲) یک‌چهارم زیرتر انتقال می‌یابد و دارای وحدت‌های متریک ـ ریتمیک $\frac{۵}{۱۶}$ و $\frac{۳}{۸}$ است. بر این اساس می‌توان a (حامل ۲) را ادامهٔ مقدمه (حامل ۱) محسوب کرد. جمله‌ها، فیگورها و پریودهای b، c، d، e (حامل ۳، ۴، ۱۰، ۱۳) و تغییرات آن‌ها (c_1-c_2، حامل ۸–۵؛ و d_1-d_2، حامل ۱۱، ۱۲، ۱۵) به وسیلهٔ گونهٔ مقدّمه در حامل‌های ۵، ۹ و ۱۴ از هم جدا می‌شوند. بدین‌ترتیب، تغییر مقدمه (حامل ۵، ۹، ۱۴)، کارکردِ رابط یا انترمُد راکسب می‌کند. در نتیجه مقام تشنید در مجموع از توالی قسمت‌های A (حامل ۴–۱)، A_1 (حامل ۸–۵)، B (حامل ۱۳–۹)، B_1 (حامل ← ۱۴) و گونه‌های آن‌ها تشکیل می‌شود. انترمُد قسمت‌های A_1 و B (حامل ۵ و ۹)، با توجه به این‌که جملهٔ قبلی آن روی نت ماقبلِ خاتمهٔ «سُل» پایان می‌یابد (c، حامل ۴؛ c_2، حامل ۸)، قبلاً تهیه می‌شود. استثنائاً پریود e (حامل ۱۳) روی صدای خاتمهٔ «لا» به پایان می‌رسد. تغییرات ملودیک، در درجهٔ اول، مبتنی بر اختصار جمله‌ها و فیگورهای ملودیک است.

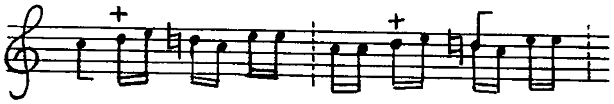
محتوا و توالی اصواتِ تشنید (آوانویسی ۱):



کج فلک (آوانویسی ۲)[1]

مقام کج‌فلک (آوانویسی ۲) در دستگاه قرق‌لر اجرا شده‌است.

هر یک از وحدت‌های متریک مقدمه (a، حامل ۱)، خود یک فیگور یا یک بخش ملودیک را تشکیل می‌دهد. در این‌جا تحرک ملودی در قالب فاصلهٔ سوم «می - سل»، به‌صورت عبور از «فا»ی بیش‌تر و برگشت از «فابکار» به «می» و نهایتاً جهش «سُل - می» تحقق می‌پذیرد. تکرار این فیگور که به‌وسیلهٔ نت خفیف «لا» به‌صورت واخوان همراهی می‌شود، به آن کارکردِ اوستیناتو می‌دهد:



مقدمهٔ کج‌فلک (حامل ۱) نیز مانند مقام تشنید (آوانویسی ۱، حامل ۱) به عنوان انترمُد یا رابطِ سازی و به‌صورت مختصر، در طول قطعه، پریودها، جمله‌ها و فیگورها را از یکدیگر جدا می‌کند (حامل ۵، ۹، ۱۳، ۱۶، ۱۸، ۲۱، ۲۴، ۲۸). بر این اساس، طرح کج‌فلک (آوانویسی ۲) مبتنی بر توالی منظم سه قسمت متضاد A، B و C همراه با گونه‌های آن‌ها است. پریود b_1 (حامل ۳) در گونه‌های خود، تا کم‌تر از نصف، تلخیص می‌شود (حامل ۴، ۸، ۱۲، ۱۵، ۲۰، ۲۳، ۲۷). این گونه‌های تلخیص‌شده، پیوسته با اختتام موجزِ فیگور مقدمه (a، حامل ۱)، شروع می‌شوند. انترمدها در شروع سه قسمت متضاد A، B و C (حامل ۱، ۱۶، ۲۸)، به استثنای a_2 (حامل ۱۳)، نیز به همین نحو آغاز می‌گردند. پریود b_1 (حامل ۳) و گونه‌های آن، بیش‌تر روی نت ماقبل خاتمهٔ «سی‌بِمُل» به پایان می‌رسند. ملودی در پریود متضاد C (حامل ۱۷ و ۱۹) ــ که تحرک منظم بالارونده و سپس پایین‌رونده دارد ــ توسط صدای دوم تعقیب می‌شود و به توالی دو صدا به‌طور موازی شکل می‌دهد. لازم به یادآوری است که در موسیقی ترکمنی، مانند سایر مناطق ایران، فرم‌های چندصدایی رواج دارند. این فرم‌ها در اجرای تامدُرا آگاهانه ارائه می‌شوند[2].

محدودهٔ ملودی در پریود متضاد d (حامل ۲۹) تا «سی» دوم گسترش یافته است. نیمهٔ دوم این پریود به نیمهٔ دوم پریود b_1 (حامل ۳) برمی‌گردد و آن را تغییر می‌دهد. این برگشت، به‌منظور تهیهٔ قسمت B_2، بی‌شک الزامی است.

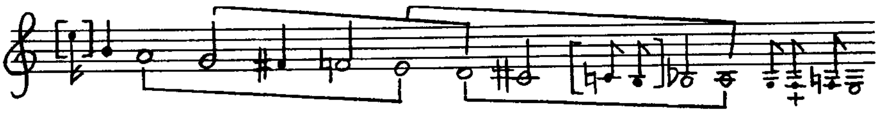
همان‌گونه که قبلاً گفته شد، مقام‌هایی که از لحن محزون برخوردارند، در دستگاه قرق‌لر اجرا می‌شوند. بنا بر این اجرای مقام کج‌فلک (آوانویسی ۲) در دستگاه قرق‌لر، با توجه به عنوان آن که مؤیّد اندوه ناشی از دنیای شوم است، توجیه کننده است.

---

۱. محمدتقی مسعودیه. «چندصدایی در موسیقی ایران». مجلهٔ دانشکدهٔ هنرهای زیبا ـ دانشگاه تهران، شمارهٔ سوم، بهار ۱۳۷۷، ص ۹۵ تا ۱۰۴.

۲. محمدتقی مسعودیه. همان.

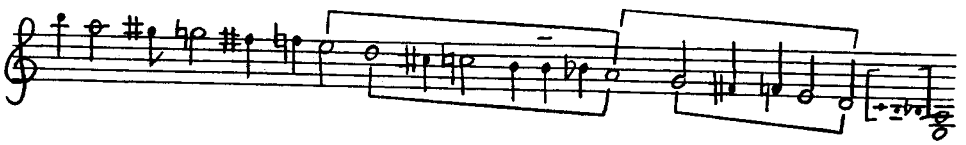
محتوا و توالی اصوات کج‌فلک (آوانویسی ۲):



استاده (آوانویسی ۳)

استاده در دستگاه مخمّس ارائه گردیده است. طرح قطعه مشتمل بر تسلسل پریودها و جمله‌های متضاد A، B، C، D، E، F (حامل ۱، ۳، ۴، ۵، ۹، ۱۴) همراه با تغییرات آن‌ها است. طرح قطعه به علّت فیگور موجز «اوستیناتو» در شروع اغلب آن‌ها صراحت یافته است. چون پریودها و جمله‌های A، B، C، D، E متناوباً تغییر می‌یابند، در نتیجه فرم قطعه به «روندو» شباهت دارد. بیش از همه، پریودها و جمله‌های B، C، D (حامل ۲، ۴، ۵) تغییرپذیرند. دو پریود E (حامل ۹) و F (حامل ۱۴) تنها یک گونه دارند (E_1، حامل ۱۶؛ F_1 حامل ۱۵). علّت تغییر یکبارهٔ این دو پریود (حامل ۹، ۱۴) را محتملاً در گسترش فضای تُنالِ آن‌ها می‌توان توجیه کرد. استاده (آوانویسی ۳) با گونهٔ دیگر مقدمهٔ A (حامل ۱) به پایان می‌رسد (A_1، حامل ۲۴-۲۳). وحدت‌های متریک - ریتمیک مقدمه (A، حامل ۱) در خاتمهٔ قطعه (A_1، حامل ۲۴-۲۳) جابه‌جا می‌شوند. بر این اساس، A (حامل ۱) که در شروع قطعه حالت مقدمه را دارد، در خاتمه (A_1، حامل ۲۴-۲۳) کارکرد «کُدا» را می‌یابد. تعلق شلپه تقریباً به هر یک از اصوات مقدمه (A، حامل ۱)، کارکرد شروع آن را تأکید می‌کند. تمپو در طول قطعه تدریجاً سرعت می‌یابد. سرعت تدریجی تمپو به افزایشِ تدریجی کشش درونی، شدت می‌بخشد.

محتوا و توالیِ اصوات استاده (آوانویسی ۳):



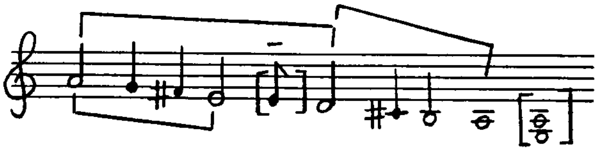
سالانن گزل (آوانویسی ۴)

سالانن گزل (آوانویسی ۴) در دستگاه نوایی اجرا شده است و از توالی هشت بخش تشکیل می‌شود (حامل ۲، ۵، ۸، ۱۶، ۲۰، ۲۵، ۳۰، ۳۶). هر یک از بخش‌ها با جملهٔ a (حامل ۲) و گونه‌های آن آغاز و پایان می‌یابد. تغییرپذیری جملهٔ a (حامل ۲) در شروع و خاتمهٔ بخش‌ها جزیی است و گاهی تکراری. هر پریود، خود مشتمل بر چند جزء یا فیگور ملودیک است. آخرین فیگور ملودیک پیوسته، گونهٔ دیگر جملهٔ a (حامل ۲) به حساب می‌آید. مقابلهٔ جمله‌ها، فیگورها و اجزای ملودیک با یکدیگر، نشان می‌دهد که علاوه بر جملهٔ a

(حامل ۲)، d (حامل ۳) نیز به عنوان فیگور ماقبل این جمله در تمام بخش‌ها تغییر می‌یابد. تغییرپذیری این فیگور در تمام بخش‌ها به‌منظور تهیهٔ گونهٔ اختتامی a (حامل ۲) صورت می‌پذیرد. بخش VIII (حامل ۳۷-۳۶) به عنوان آخرین بخش، تنها از دو گونهٔ a تشکیل می‌شود. بی‌شک، اجمال این بخش به این صورت، در کارکرد خاتمهٔ آن نهفته است. بدین‌ترتیب نیمهٔ دوم $a_{۱۶}$ (حامل ۳۷) که تحرک ملودی در آن عمدتاً بر جهش «سی-می»، «می-لا» و تکرار صدای «لا» مبتنی است، کارکرد «کُدا» را دارد و این کارکرد در دو وحدت متریک-ریتمیک اختتامیه (حامل ۳۷) که فقط مشتمل بر تکرار صدای خاتمهٔ «لا» است، قطعیّت می‌یابد. به‌همین دلیل در این‌جا تمام فواصل ساختاری قطعه معرفی، و با هم ترکیب می‌شوند. با توجه به این که سالانن گزل (آوانویسی ۴) توسط آنسامبل ارائه شده‌است، در نتیجه تغییرپذیری اجمالیِ جمله‌ها، فیگورها و اجزای ملودیک یا تکرار آن‌ها موجه است. ارائهٔ دو بار متر یا ریتم $\frac{۳}{۴}$، به علت جابه‌جایی آکسان‌ها در شروع $a_{۷}$ (حامل ۱۵ و ۱۹)، در اصل به تقارن متریک-ریتمیک $\frac{۲}{۴}$ در طول قطعه لطمه‌ای وارد نمی‌کند؛ زیرا دو بار ارائهٔ $\frac{۳}{۴}$، خود مترادف با سه توالی $\frac{۲}{۴}$ است.

ملودی در سالانن گزل (آوانویسی ۴) از تحرک موتوری برخوردار است. این تحرک در تعلق شلپه، تقریباً به هر صدا یا شروع هر وحدت متریک تشخص می‌یابد. تحرک موتوری قطعه موجب شده‌است که سالانن گزل (آوانویسی ۴) به عنوان مارش در موسیقی نظامی ترکمنستان مورد استفاده قرار گیرد[۱].

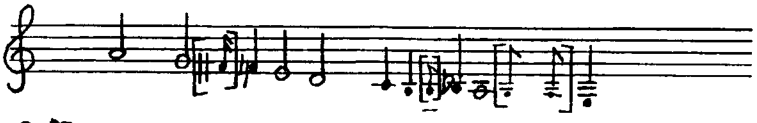
محتوا و توالی اصوات سالانن گزل (آوانویسی ۴):



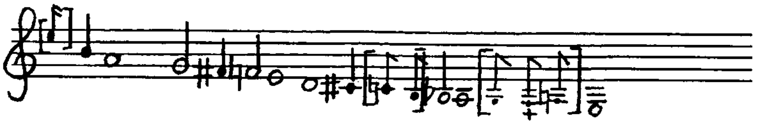
نتیجه‌گیری

تجزیه و تحلیل مقام تشنید، کج‌فلک، استاده و سالانن گزل (آوانویسی ۴-۱) که در چهار دستگاه تشنید، قرق‌لر، مخمّس و نوایی ارائه شده‌اند، نشان می‌دهد که تمایز چهار دستگاه موسیقی ترکمنی، در درجهٔ اول بر چگونگی توالی اصوات ساختارِ تُنالی که نت خاتمهٔ آن «لا»؛ یعنی نت خاتمهٔ دستگاه است، مبتنی است. محتوا، توالی و کارکرد اصوات این قطعه‌ها در زیر با یکدیگر مقایسه می‌شوند:

مقام تشنید (آوانویسی ۱)
دستگاه تشنید



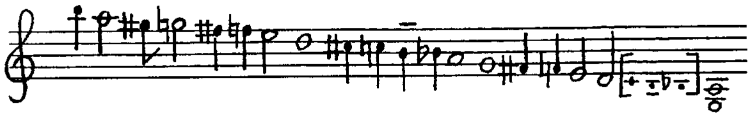
کج‌فلک (آوانویسی ۲)
دستگاه قرق‌لر



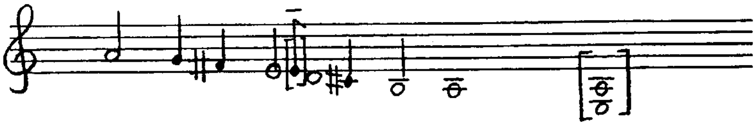
---

۱. به نقل از دکتر مجید تکه

استاده (آوانویسی ۳)
دستگاه مخمّس



سالانن گزل (آوانویسی ۴)
دستگاه نوائی



نت خاتمهٔ «لا» در دستگاه تشنید با عبور از «سی»، «سی بمل»؛ در دستگاه قرق‌لر، «دو دیز»، «سی بمل»؛ دستگاه مخمّس «سی» کمتر، «سی بمل»؛ و در دستگاه نوایی «دو دیز»، «سی» اخذ می‌شود[1]. فواصل ساختاری به‌صورت پنجم و چهارم، اغلب در هم ادغام می‌شوند. بدیهی است، نتیجه‌گیری مزبور در زمینهٔ تمایز چهار دستگاه موسیقی ترکمنی صرفاً ناشی از تجزیه و تحلیل چهار قطعهٔ منتخبی است که در هر یک از این دستگاه‌ها ارائه شده‌اند.

---

۱. بدین‌وسیله نتیجه‌گیری نگارنده در زمینهٔ تمایز چهار دستگاه موسیقی ترکمنی در مقالهٔ زیر تصحیح می‌گردد:
Mohammad Taghi Massoudieh; *Die Begriffe Maqām und Dastgāh in der turkmenischen Musik des Iran.* Regionale Maqām Traditionen in Geschichte und Gegenwart, Teil 2, Berlin, 1992, S. 377-397.

فصل دوم

گروه‌بندی مقام‌های موسیقی ترکمنی

در موسیقی ترکمنی علاوه بر عنوان مقام [موقوم]، مفهوم «ساز» نیز مترادفاً رواج دارد. عنوان ساز به قطعه‌های فاقد کلام یا قطعه‌های سازی اطلاق می‌گردد. در این ارتباط، مفهوم «آیدم» نیز حائز یادآوری است. آیدم در اصل، مشتمل بر قطعه‌های سازی است که تنها قسمتی از آن حاوی متن است. قطعهٔ صرفاً سازیِ «آیدم»، از نمونهٔ آوازی آن گسترش یافته‌است[1].

حدود پانصد مقام در موسیقی ترکمنی رواج دارند که با عنوان «حلق سازلر» معروف‌اند. به عقیدهٔ دکتر مجید تکه، مقام‌های «حلق سازلر» از قدیم رواج داشته و سازندگان آن گمنام‌اند. وی حلق سازلر را به سه گروه تقسیم می‌کند:

۱. مقام‌های آوازی که اشعار آن‌ها بر اساس آهنگ یا ملودی مقام سروده شده و حاوی مضامین فلسفی، توصیفی و رویدادهای تاریخی و اجتماعی است. شاعران این مقام‌ها از معروفیت زیادی برخوردار نیستند. از جمله مقام‌های توصیفی می‌توان غونگورباش موقامی، غئزئل اینجیک و آت چاپان [آت چاپار] را نام برد. غونگورباش نام گیاهی است. غونگورباش موقامی چگونگی تحرک این گیاه را هنگام وزیدن باد توصیف می‌کند. غئزئل اینجیک پرنده‌ای است شبیه لک‌لک با جثّه‌ای ضعیف‌تر و پاهایی قرمزرنگ. غئزئل یعنی قرمز و اینجیک به معنی زیرزانو است. مقام غئزئل اینجیک چگونگی پرواز یا نحوهٔ صعود و نزول پرواز این پرنده را توصیف می‌نماید[2]. بر این اساس، مقام غئزئل اینجیک با مقام طُرقهٔ رایج در موسیقی حوالی شمال و شمال

---

۱. مصاحبه با دکتر مجید تکه در تاریخ ۱۰ فروردین ۱۳۷۷ در گنبدکاووس

۲. مصاحبه با دکتر مجید تکه در تاریخ ۱۳ بهمن ۱۳۷۰ در تهران

غرب خراسان و مقام جَل در موسیقی تربت جام و حوالی، قابل‌مقایسه است[۱]؛ زیرا این دو مقام نیز چگونگی پرواز پرنده طُرقه یا جَل را توصیف می‌کنند. در آت چاپان، چهارنعل اسب، بلندشدن بر دو پا و تحرک آرام این حیوان وصف می‌شوند.

۲. دکتر مجید تکه ملودی‌های گروه دوم را، اصطلاح غیرمقامی عنوان می‌کند. به عقیدهٔ وی این گروه از ملودی‌های آوازی که بدواً بر اساس اشعار مختلفی خلق شده‌اند، بعدها توسط استادان موسیقی ترکمنی تغییراتی می‌یابند که ارائهٔ صرفاً سازیِ آن‌ها را امکان‌پذیر می‌کند. بال صایاد [سایاد] و دوش موش از جملهٔ این ملودی‌ها هستند.

۳. گروه سوم مقام‌هایی هستند که در ابتدا قطعه‌های کوتاهی بوده‌اند؛ ولی بعدها به‌نحوی توسعه می‌یابند که به گروه اول تعلق پیدا می‌کنند؛ مثل برکلی چوقای و غارّی عزیزم. از قطعهٔ اخیر، مقام اوروپ چـئقدی شکل گرفته‌است[۲].

در برخی از مقام‌های موسیقی ترکمنی، همانند موسیقی تربت جام و حوالی[۳]، مفهوم مقام [موقام] با عنوان اصلی قطعه، یک وحدت غیرقابل‌تفکیک را تشکیل می‌دهد، از جمله غونگورباش موقامی، گؤگ‌تپه موقامی، ایرالئق موقامی و غیره.

با توجه به مطالب بیان‌شده، مقام‌های موسیقی ترکمنی را می‌توان به ترتیب زیر گروه‌بندی کرد:

۱. خلق مقام‌ها در اثر رویدادهای واقعی در جامعهٔ ترکمن

تعدادی از مقام‌های موسیقی ترکمنی در اثر رویدادهای واقعی در جامعهٔ ترکمن خلق شده‌اند. این رویدادها معمولاً در عنوان مقام‌ها معرفی می‌شوند، مثل حاجی غولاق، گـؤگ‌تپه مقامی، بیکه حالان، استادئم، غئرمزی، شادیللی، اوچرادئم و ...

۲. مقام‌های توصیفی

همان‌گونه که گذشت، برخی از مقام‌های موسیقی ترکمنی چگونگیِ حرکت پرندگان و حیوانات را توصیف می‌کنند و به وصف طبیعت می‌پردازند. عنوان این مقام‌ها نیز کارکرد توصیفی آن‌ها را نشان می‌دهند، از جمله آت چاپان [چاپار]، کبدری، جرن قئبلام، شلپلی دورنا، غئزئل اینجیک، غونگورباش موقامی.

۳. مقام‌های اقتباس‌شده از داستان‌ها یا روایت‌های حماسی و عشقی

تعدادی از مقام‌های موسیقی ترکمنی از داستان‌ها یا روایت‌های حماسی اقتباس می‌شوند. در زمینهٔ داستان‌های حماسی در درجهٔ اول حماسهٔ کوراوغلی [گوراوغلی] حائز یادآوری است، مثل گؤراوغلی نئنگ آت اوینادشی، غیرآت [قیرآت]، یولداشی‌دیر، سن یتر، آقام سنی و ...

موسی جرجانی. نگرشی بر موسیقی محلی ترکمنی. گرگان، ۱۳۶۷ (نسخهٔ خطی).

۱. محمدتقی مسعودیه. موسیقی تربت جام. تهران، سروش، ۱۳۵۹، ص ۲۹-۲۸.

۲. مصاحبه با دکتر مجید تکه در تاریخ ۱۳ و ۱۴ بهمن ۱۳۷۰ در تهران

۳. محمدتقی مسعودیه. همان.

برخی از مقام‌های اقتباس‌شده از داستان‌ها یا روایت‌های عشقی عبارت‌اند از:

صایاد و حمرا [همرا]:
بال صایاد، عزیزم، تابشردیم، نه باغ دویدی نه باغبان

شاه صنم و غریب:
توماقلی، جان جان، گلین غریبم، آچیلمازمی

زهره و طاهر:
کوشگنده، سندان مدد

حوری‌لقا و حمرا [همرا]:
آلدی جانمی

چانگ‌لی باغشی [بخشی] و بی‌بی:
دوران بی‌بی[1]

تقریباً بیش‌تر مقام‌هایی که از داستان‌ها یا روایت‌ها اقتباس شده‌اند، آوازی‌اند و مقام‌های توصیفی، سازی‌اند. بنا بر این مقام‌های موسیقی ترکمنی در مجموع به دو گروه آوازی و سازی تقسیم می‌شوند[2].

در این تحقیق سعی شده‌است، مهم‌ترین نمونه‌های ملودیک هر یک از گروه مقام‌های مذکور، بر اساس آوانویسی آن‌ها، تجزیه و تحلیل گردند.

۱. خلق مقام‌ها در اثر رویدادهای واقعی

حاجی غولاق [قولاق]

نوازنده‌ای به نام حاجی، نزدِ یکی از خان‌های ترکمن به نوازندگی اشتغال داشت. خان، شبی در خواب، ملودی‌ای را می‌شنود و سپس از حاجی مصرّاً تقاضا می‌کند تا آن ملودی را برای او اجرا نماید. ولی هر مقامی که حاجی می‌نوازد، مورد پسند خان واقع نمی‌شود و آن را با آن‌چه در خواب شنیده‌است، مغایر می‌داند. در

---

۱. نوشتهٔ موسی جرجانی

2. Charlotte Fey Farr; *The Turkmen Instrumental Music of Northern Iran.* University of Washington 1972.

Faisulla Karomatov; *Traditions of Maqamat in Central Asia.* Regionale maqām-Traditionen in Geschichte und Gegenwart, Teil 2, Berlin 1992, p. 306-311.

Turkmenistan. La musique des bakhshy. AIMP XXII. 1991 VDE-GALLO.

نهایت حاجی را مورد تهدید قرار می‌دهد که در صورت عدم اجرای مقام مورد نظر، انگشت‌های دست‌های او قطع خواهندشد. حاجی از خان تقاضا می‌کند به مقام منحصر به فردی که تاکنون هیچ اجراکننده‌ای آن را ننواخته‌است، گوش فرادهد؛ به این امید که به احتمال قوی همان ملودی‌ای باشد که خان آن را هنگام خواب شنیده است. این مقام نیز پس از اجرا، از سوی خان پذیرفته نمی‌شود و آن را همچنان با ملودی‌ای که در خواب شنیده است، مغایر می‌داند. در نتیجه دستور می‌دهد، انگشت‌های دست‌های او را قطع کنند. بدین‌ترتیب، او حاجی غولاق [قولاق] نام می‌گیرد و از نزد خان طرد می‌شود. موقعی که حاجی مقام منحصر به فرد خود را می‌نواخت، یکی از شاگردان او در مجلس حضور داشت. او موفق می‌شود این مقام را فرا گیرد و بعدها آن را در مراسم عروسی حاجی اجرا کند. وی به‌منظور قدردانی و تجلیل از استادش، این مقام را «حاجی غولاق» می‌نامد. غولاق به معنی چولاق یا دست‌بریده است[۱].

حاجی غولاق [قولاق] (آوانویسی ۵)

حاجی قولاق (آوانویسی ۵)، همان گونه که در مقدمهٔ کتاب آمده است، به آرشیو مجموعهٔ نوارهای وزارت فرهنگ و هنر تعلق دارد. نام این مقام در مجموعهٔ نوارهای این آرشیو «حاجی غولاق» آمده است. آقای موسی جرجانی که متن آن را آوانگاری و به فارسی ترجمه نموده‌است، قطعه را گیزلمه نام می‌دهد. به عقیدهٔ او گیزلمه از کتاب عشقی *لیلی و مجنون* اقتباس شده و مبتنی بر آهنگِ کلاسیکِ حاجی غولاق است[۲].

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگـــــاری:

عــــرضیم اِشــــید مــــهربان اِنــــم	عــــزیز بــاشیم مــنی یــاردان گــیزلمه
اول یار اوچین هجران چکدیم کـان انـم	مــن گـدایـن، گـدان یــولیم ایــزلمه
بلبل اوچدی گل شاخه‌سی بوش بـولدی	یار یولیندا یورگ قـاینات جـوش بـولدی
یـاشلیقمدان مـهرم مـهرا دوش بـولدی	مــن گـیدایــن، گـدان یـولیم ایــزلمه
قــویبر اِنــه یــاریم ایــزلاب بــارایــن	دُویــه دُویــه گــل یــوزینی گــورایــن
آتــام دویســه اوزیــم جــواب بــرایــن	یــاقمه مــنی، مـنینگ بـاغریم دوزلمه
لیــــلی پــــریاد چکب بــاغری ازیــلیر	قــــره گــوزی قـلم قـاشی سـوزیلیر
اود تـوتا شـیب کـونگل مـلکی بـوزیلیر	هــجران اوقـی بـیلان بـاغریم چـوزلمه

مـن گیـدایـن، گـدان یـولیـم ایـزلمـه

---

۱. مصاحبه با دکتر مجید تکه در تاریخ ۱۴ بهمن ۱۳۷۰ در تهران

مقامات موسیقی ترکمنی. حاجی قولاق. روایت‌کننده: باباقلی فخری؛ بازآفرینی: نورمحمد قوجق. یاپراق (۲) (مجموعه‌ای از ادبیات و فرهنگ ترکمن صحرا). به کوشش یوسف قوجق. محمود عطا گزلی، تهران، ۱۳۷۲، ص ۱۷ تا ۲۲.

۲. نقل از نوشتهٔ موسی جرجانی

ترجمهٔ فارسی:

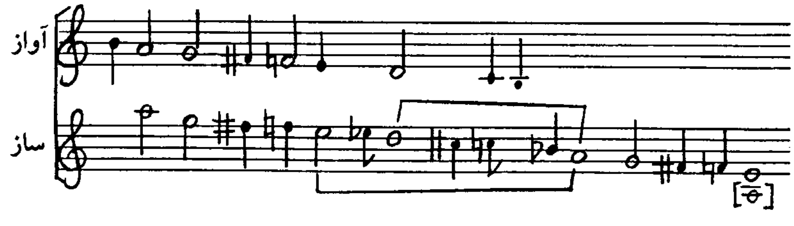
ای مـــــادر مــــــهربان، حــــرفم را بشـــنو ای عـــزیزم مـــن را از یـــارم پـــنهان مکـــن
ای مادر مهربان به‌خاطر آن یار، درد زیادی کشیده‌ام مـــن مـــی‌روم، راهـــم را پـــیگیری مکـــن
بـــلبل پـــرید و شـــاخهٔ گـــل خـــالی مـــاند در راه عشـــق یـــار، دلم بـــه جـــوش آمـــد
از کـــودکی مـــهرم بـــه مـــهرش گـــرفتار شـد مـــن مـــی‌روم، راهـــم را پـــیگیری مکـــن
ای مـــادر بگـــذار مـــن بـــه دنـبال یـــار بـروم بـــا دیـــدن رخســـارش ســـیراب شـــوم
گـــر پـــدرم بـــفهمد، خـــودم جـــواب خـــواهـــم داد مـــرا نســـوزان، جگـــرم را نـــمک مـــپاش
لیـــلی فـــریاد مـــی‌کشد، دلش آتش مـــی‌گیرد چشـــمان ســـیاه و ابـــروانش پـــژمرده مـــی‌شوند
بـــا آتش هـــجران، وجـــودش از قـــرار مـــی‌افـتد بـــا تـــیر هـــجران، دلم را پـــاره پـــاره مکـــن
مـن مـی‌روم، پـیگیـر راهـم مـبـاش

تجزیه و تحلیل

آغاز مقدمهٔ سازی حاجی غولاق (آوانویسی ۵، عدد ۱، حامل ۱) در خاتمهٔ فیگورهای b و b_4 (حامل ۲، ۸) به‌صورتی تلخیص‌شده، کارکرد اوستیناتو را اخذ می‌کند. این اوستیناتو به‌عنوان صدای دوم، ملودی را در انترمدهای سازی b_2 و b_3 (حامل ۱۶، ۱۸) همراهی می‌نماید. برخورد دو صدای مختلف بدین‌نحو، به یک فرم چندصدایی در موسیقی ترکمنی شکل می‌دهد. پریود متضاد c (حامل ۹) به علت تکرار نت لای دوم، در اصل موظف است شروع آواز را تهیه کند. در نتیجه پریود مزبور، مقدمهٔ آواز محسوب می‌شود و مقدمهٔ سازی قطعه تا شروع آن محدود می‌گردد (حامل ۸–۱). ارائهٔ متناوب این پریود (c، حامل ۹) در طول قطعه، پیوسته قبل از فیگور آوازی d (حامل ۱۰) به‌توالی سه قسمت آوازی شکل می‌دهد (B، حامل ۲۳–۹، B_1، حامل ← ۲۴) تقریباً همهٔ فیگورها و اجزای ملودیک آوازی، به‌انضمام انترمدهای سازیِ آن‌ها در قسمت دوم (B_2، حامل ← ۲۴) تغییر می‌یابند. با توجه به این‌که حاجی غولاق (آوانویسی ۵) با تغییر اختصاریافتهٔ مقدمهٔ سازی (حامل ۸–۱) به اتمام می‌رسد، طرح قطعه، قوس منظمی دارد.

مقدمهٔ سازیِ حاجی غولاق (حامل ۸–۱) در دستگاه قرقلر، و قسمت B (حامل ۲۳–۹) محتملاً در دستگاه تشنید اجرا شده‌اند.

محتوا و توالی اصوات:



گؤگ‌تپه مقامی (آوانویسی ۶)

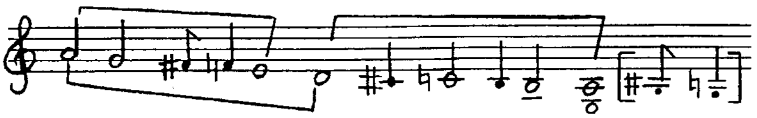
آراز محمد سارلی در بارهٔ واقعهٔ گؤگ‌تپه چنین می‌نویسد:

«... فاجعهٔ گوگ‌تپه در ۱۲ ژانویه ۱۸۸۱ م. رخ داد. طی آن ترکمن‌ها از قوای روسیه شکست خوردند... انفجار قلعه گؤگ‌تپه به منزلهٔ پایان چندین دهه مقاومت ترکمن‌ها در برابر تجاوزات ارضی روسیه به‌شمار میرفت... فاجعهٔ گوگ‌تپه در فرهنگ و ادبیات ترکمنی تأثیر شگرفی بر جای نهاد. شاعران ترکمن متأثر از این رخداد بی‌سابقه به بیان مشاهدات خود از این ماجرا و احساسات سوزناک خود در قالب شعر، مرثیه، داستان و غیره پرداختند... اطلاق عنوان مقام گوگ‌تپه بعد از فاجعهٔ گوگ در موسیقی سنتی ترکمن رایج گردید. به مناسبت اهمیت موضوع، یکی از مقامات موسیقی، «گوگ‌تپه مقامی» شناخته شد. ریتم و آهنگ این مقام با الهام از تراژدی سقوط گوگ‌تپه تنظیم گشت... ۱۲ ژانویه روز سقوط گوگ‌تپه در ترکمنستان مستقل، روز خاطره نامیده شد...»[۱]

تجزیه و تحلیل

گؤگ‌تپه مقامی (آوانویسی ۶) از توالی سه قسمت A (حامل ۶-۱)، B (حامل ۱۴-۷) و C (جامل ۱۹-۱۴) تشکیل می‌شود. این قسمت‌ها به‌وسیلهٔ گونهٔ تلخیص‌یافتهٔ مقدمه (حامل ۱)، از یکدیگر جدا می‌شوند (c، حامل ۷ و c_1 حامل ۱۵). هر یک از آن‌ها با جملهٔ دوم پریود نهایی خود به پایان می‌رسد (b_1، حامل ۶؛ b_3، حامل ۱۴). پریود a، a_1، d_5 (حامل ۲، ۳، ۱۷) نیز با همین گونهٔ اجمالی مقدمه ختم می‌شوند. در مجموع، هر وحدت متریک ـ ریتمیک، خود یک فیگور موجز کلیشه‌ای به حساب می‌آید. وحدت‌های غیرمتقارن متریک ـ ریتمیک به‌طور غیرمنظم توالی می‌یابند.

محتوا و توالی گؤگ‌تپه مقامی (آوانویسی ۶)



گؤگ‌تپه مقامی (آوانویسی ۶) در دستگاه مخمّس و قرق‌لر ارائه شده‌است[۲].

---

۱. آرازمحمد سارلی. تأثیر فاجعهٔ گوگ‌تپه در ادبیات ترکمنی. مجلهٔ مطالعات آسیای مرکزی و قفقاز، سال چهارم، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۱۱، پاییز ۱۳۷۴، ص ۱۹ تا ۳۲.

ن خوجه گلدیف. گوگ‌دپه مقامی. عشق‌آباد ترکمنستان، ۱۹۲۲.

آرازمحمد سارلی. تاریخ ترکمنستان (جلد ۱). دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی، تهران، ۱۳۷۳.

موسی جرجانی. نگرشی بر موسیقی محلی ترکمن. ص ۴ تا ۶.

کلیم‌الله توحدی (اوغازی). حرکت تاریخی کرد به خراسان (جلد سوم). مشهد، سروش، ۱۳۶۶.

۲. نوشتهٔ دکتر مجید تکه

بیکه حالان (آوانویسی ۷)

نوازنده‌ای در آلاچیق به نوازندگی تامدئرا مشغول است. مقامی که می‌نوازد توسط خود او ابداع شده‌است. زنی به نام «بیکه» با چای از مهمانان پذیرایی می‌کند. چای به رسم معمول با آتش چوب و زغال آماده می‌شود. هنگام پذیرایی، پیراهن بیکه با شعلهٔ آتش تماس می‌یابد و می‌سوزد. بیکه به حدّی تحت تأثیر مقام ابداعی نوازنده قرار گرفته‌است که متوجه سوختن پیراهن خود نمی‌شود و مهمانان او را از سوختن پیراهنش و خطر ناشی از آن مطلع می‌سازند. بدین‌ترتیب، قطعهٔ ابداعی نوازنده، بیکه‌حالان نام می‌گیرد[۱]. «حالان» از مصدر «حالاقاق» به معنی پسندیدن است[۲].

همان‌گونه که زیرهم‌نویسیِ ملودی‌ها نشان می‌دهد، بیش از همه، پریود a (حامل ۲) است که تغییر می‌یابد. در این‌جا هم تغییرپذیری این پریود عمدتاً بر تلخیص آن مبتنی است. تأکید بر نت «ر» و اختتام بر «لا» موجب می‌شود که این دو صدا به عنوان قطب‌های اصلی مورد تحرک ملودی، تشخّص یابند. هر یک از گونه‌های پریود a (حامل ۲) به استثنای a_2 (حامل ۴) با یکی از اصوات ساختار لا ـ ر (لا، سی، دو، ر) شروع می‌شود. شروع فقط a_2 (حامل ۴) با صدای «می» از این جهت توجیه‌کننده است که تحرک ملودی در پریود a (حامل ۲) تا این صدا محدود می‌گردد. اگرچه آغاز گونه‌های تلخیص‌یافتهٔ a (حامل ۲) نسبت به هم متفاوت‌اند، ولی اختتام آن‌ها به استثنای a_{18} (حامل ۲۸) تقریباً پیوسته با فیگور موجز کلیشه‌ای و کادانسی صورت می‌گیرد (حامل ۱۹-۳، ۲۹).

بیکه حالان (آوانویسی ۷) در مجموع شامل دو بخش متضاد است و هر یک از این دو بخش، خود از چند قسمت تشکیل می‌شوند:

مقدمه (حامل ۱)

I	A	(حامل ۸-۲)	II	B	(حامل ۲۱-۱۹)
	A_1	(حامل ۱۰-۹)		B_1	(حامل ۲۳-۲۲)
	A_2	(حامل ۱۸-۱۱)		B_2	(حامل ۲۵-۲۴)
				C [B_3]	(حامل ۲۸-۲۶)

فیگور موجز کلیشه‌ای و کادانسی در خاتمهٔ A_2 (a_{16}، حامل ۱۸)، در اصل، نمونهٔ بی‌اندازه اختصاریافتهٔ پریود a (حامل ۲) محسوب می‌شود. ارائهٔ این فیگور در خاتمهٔ A_2 (حامل ۱۸) برای تهیهٔ قسمت متضاد B (حامل ۲۱-۱۹) الزامی است. هر یک از قسمت‌های $B-B_2$ (حامل ۲۵-۱۹) به فیگورهای c_1، c و c_2 (حامل ۲۱، ۲۳، ۲۵) ختم می‌شوند. با توجه به این‌که در B_3 (حامل ۲۸-۲۶)، فیگور c (حامل ۲۱) تغییر نمی‌یابد؛ و از سوی دیگر، این قسمت دارای پریود متضاد f+g (حامل ۲۷) است؛ می‌توان آن را به عنوان قسمت متضاد C نیز تلقی کرد.

---

۱. مصاحبه با آقایان قلیچ انوری و حمید رژیم در تاریخ ۳ بهمن ۱۳۷۳ در تهران

۲. شمس‌الدین آق آتابای. بیکه‌حالان. یاپراق (مجموعه‌ای از ادبیّات و فرهنگ ترکمن صحرا). به کوشش یوسف قوجق، محمود عطاگزلی. تهران، ۱۳۷۱، ص ۴۹ تا ۵۲.

اوستیناتوی خاتمهٔ پریود a (حامل ۲) و گونه‌های آن در حامل‌های ۲، ۹، ۱۱، و ۱۹ یادآوری مجدّدی است بر مقدمهٔ اجمالی شروع قطعه (حامل ۱).

محتوا و توالی اصوات بیکه‌حالان (آوانویسی ۷):

بیکه‌حالان (آوانویسی ۷) در دستگاه تشنید ارائه شده‌است.

استادئم (آوانویسی ۸)

نوازنده‌ای به نام کِل باغشی، به‌منظور قدردانی از استاد خود «امان گلدی گؤنی اول» که مدت ده سال نزد او تعلیم می‌گرفته است، مقام استادئم را ابداع می‌نماید و به‌منظور تشکر و قدردانی از استادش، این عنوان را به مقام مزبور اطلاق می‌کند؛ استادئم یعنی استاد من[۱].

آغاز استادئم (آوانویسی ۸)، شامل تکرار می-لا؛ یعنی دو صدای دست‌باز تامدئرا و تکرار نت «ر» در ارزش‌های متریک چنگ، دولاچنگ و سه‌لاچنگ (اعداد ۱ و ۲ حامل ۲-۱) است. بر این اساس، آغاز استادئم (حامل ۲-۱) با شروع تشنید (آوانویسی ۱، حامل ۲-۱) تشابه دارد. تغییرِ عمدتاً تلخیص‌یافتهٔ این آغاز (اعداد ۱ و ۲ حامل ۲-۱) در طول قطعه، به توالی دو قسمت A و B شکل می‌دهد. دو جزءِ ملودیک مقدمهٔ قطعه (حامل ۲، اعداد ۲+۱) فقط در خاتمهٔ قسمت A (حامل ۷) ظاهر می‌شوند. سایر قسمت‌ها در اختتام خود تنها به تغییرپذیری جزءِ اول آن (عدد ۱، حامل ۲) اکتفا می‌کنند (حامل ۱۲، ۱۸، ۳۰). جزءِ اول ملودیک مقدمه، به‌استثنای قسمت B (حامل ۱۸-۱۳) پیوسته به‌وسیلهٔ جملهٔ c و گونه‌های آن دنبال می‌شود ($c-c_۲$ حامل ۶، ۱۱، ۲۹). در نتیجه، طرح استادئم صراحت کاملی می‌یابد. جزءِ ملودیک b نسبت به a (حامل ۵)، بدون آن‌که به اختتام جمله (a+b حامل ۵) قطعیت بخشد، حالت جوابگویی دارد. اگرچه قسمت $B_۱$ (حامل ۳۰-۱۹) همچنان با تغییرپذیری فیگور ملودیک d در شروع B (حامل ۱۳) آغاز می‌شود و همانند سایر قسمت‌ها با پریود $a_۸+b_۶+c_۲$ (حامل ۲۹) به اتمام می‌رسد؛ ولی جمله‌ها، فیگورها و اجزای ملودیک متضاد آن، همان‌طور که حروف‌گذاری نشان می‌دهد؛ به گونه‌ای است که می‌توان آن را به عنوان قسمت متضاد C (حامل ۳۰-۱۹) معرفی کرد.

استادئم (آوانویسی ۸)، با استناد به نوشتهٔ دکتر مجید تکه، در دستگاه مخمّس و تشنید ارائه شده‌است. با

---

۱. به نقل از دکتر مجید تکه

وجود این، چون صدای خاتمهٔ «لا» در هر یک از قسمت‌های A، A_1 و B_1 (حامل ۶، ۱۱، ۲۹)با عبور از سی‌بمل و در B با عبور از «سی» (حامل ۱۷) اخذ می‌شود، در نتیجه این مقام فقط در دستگاه تشنید اجرا شده‌است.

محتوا و توالی اصوات

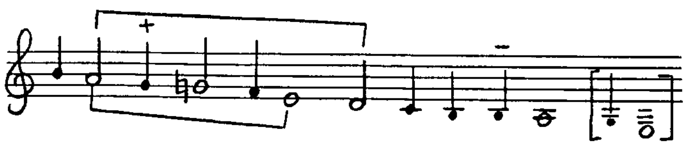
غئرمزی (آوانویسی ۹)

غئرمزی به معنی قرمز یا سرخ است. مقام غئرمزی (آوانویسی ۹) با بیماری سرخک و بهبود آن رابطه دارد. این بیماری نزد قوم ترکمن «غئرامئق» نامیده می‌شود. نوازنده‌ای این مقام را برای دخترش که به بیماری سرخک مبتلا بوده‌است، می‌نوازد و به همین دلیل، مقام مذکور را غئرمزی می‌نامند[1].

آغاز غئرمزی (آوانویسی ۹، اعداد ۲+۱ حامل ۱) با شروع استادئم (آوانویسی ۸، حامل ۲-۱) و تشنید (آوانویسی ۱، حامل ۲-۱) قابل‌مقایسه است. از پریود a (حامل ۲-۱) به بعد، تا شروع جملهٔ d (حامل ۳)، فضای تُنال به‌طور منظم توسعه می‌یابد. این توسعه با اوج‌گیری تدریجیِ کشش درونی ملودی همراه است. اختتام پریود e+f (حامل ۶)، به‌وسیلهٔ فیگور موجز اوستیناتو در خاتمهٔ آن تأیید می‌گردد. بر این اساس ارائهٔ جملهٔ a_1 (حامل ۶) به عنوان گونهٔ دیگر a (حامل ۱) بعد از پریود مزبور، منطقی به‌نظر می‌رسد. همراهی ملودی به‌وسیلهٔ صدای دوم، عمدتاً در فاصلهٔ چهارم و پنجم به‌صورت واخوان و جابه‌جایی صدای واخوان با پیروی از تغییرپذیری ملودی، به یکی دیگر از فرم‌های چندصداییِ رایج در موسیقی ترکمنی آگاهانه شکل می‌دهد.

وحدت‌های متریک ـ ریتمیک ۸/۱۶، ۱۰/۱۶، ۶/۱۶، ۹/۱۶، ۱۲/۱۶ و ۷/۱۶ در طول قطعه، به‌طور غیرمنظم، تسلسل می‌یابند.

محتوا و توالی اصوات غئرمزی (آوانویسی ۹)



ایجاد صدای خاتمهٔ «لا» با عبور از «سی» کم‌تر، ارائهٔ غئرمزی (آوانویسی ۹) را در دستگاه مخمّس توجیه می‌کند.

---

۱. مصاحبه با دکتر مجید تکه در تاریخ ۱۶ مهر ۱۳۷۴ در تهران

شادیللی

نوازنده‌ای به نام شوْکوْر باغشی به‌منظور رهایی برادرش که نزدِ یکی از خان‌ها اسیر شده است، با ساز خود تامدئرا به محل اقامت خان می‌رود. شوْکوْر باغشی مخالف هرگونه جنگ و خونریزی است. هدف وی صرفاً آزادی برادرش با بهره‌گیری از نوازندگی است. خان که به موسیقی علاقهٔ زیادی داشت، به شوْکوْر باغشی پیشنهاد می‌کند با یکی از موسیقی‌دانانِ اقامتگاه او مسابقه دهد و در صورت پیروزی در این مسابقه، برادرش آزاد شود. شوْکوْر باغشی پیشنهاد خان را می‌پذیرد و مسابقه بین دو نوازنده برگزار می‌شود. او در این مسابقه، مقامی را به نام شادیللی که در همان اقامتگاه خان ساخته بود، اجرا می‌کند و در مسابقه پیروز می‌شود. بدین ترتیب برادرش آزاد می‌شود[۱].

اوچرادئم

کِل باغشی به‌منظور اجرای برنامه در مراسم عروسی یکی از آشنایانش به روستای محل برگزاری مراسم دعوت می‌شود. او به محض رسیدن به روستا، غافلگیرانه احساس می‌کند، که مراسم عروسی به عزا مبدل شده‌است. علت را از همسایگان جویا می‌شود؛ به اطلاع او می‌رسانند که حین برگزاری مراسم عروسی، یاغیان به مراسم حمله‌ور شده، عروس را می‌ربایند و پدر داماد را که قصد مقابله با آن‌ها را داشته‌است، به هلاکت می‌رسانند. کِل باغشی در نهایت تأثر بلافاصله به محل سکونت خود برمی‌گردد. وی به‌قدری تحت تأثیر این واقعهٔ اسفناک قرار گرفته است که به‌محض رسیدن به محل اقامت خود، شروع به نواختن می‌کند و هنگام نوازندگی، به علت تأثر زیاد، اشک‌هایش سرازیر می‌شوند. پدر او در کمال تعجب درمی‌یابد که پسرش به خانه برگشته و به نوازندگی مشغول است. او از بیرون به قطعهٔ مورد اجرا گوش می‌دهد و همین‌که داخل می‌شود، متوجه چشم‌های اشکبار پسرش می‌گردد. از او سؤال می‌کند، نام این مقام که برای بار اول می‌شنود، چیست؟ پسر جواب می‌دهد، این مقام اوچرادئم نام دارد. سپس پدر از او می‌پرسد، آیا لازم است این مقام همراه با گریه نواخته شود؟ پسر در جواب می‌گوید که به حدّی تحت تأثیر واقعهٔ دلخراش مراسم عروسی قرار گرفته است که هنگام نواختنِ اوچرادئم قادر نبود، گریه خود را نگه دارد[۲].

آوچی [آوچی موقامی]

آوچی به معنی شکارچی است. شکارچی، هنگام شکار به‌جای این که خرس؛ یعنی صید مورد نظر خود را شکار نماید، اشتباهاً دوست همسفر خود را شکار می‌کند[۳]. به عقیدهٔ آقای قلیچ انوری، آوچی [موقامی]

---

۱. مطالب دکتر مجید تکه که در اختیار نگارنده است.

۲. این مطالب را دکتر مجید تکه در اختیار نگارنده قرار داده است.

۳. موسی جرجانی، همان.

حدود ۳۰ یا ۴۰ سال قدمت دارد و توسط چاریِ‌تاچ محمدأف ساخته شده‌است[۱].

۲. مقام‌های توصیفی

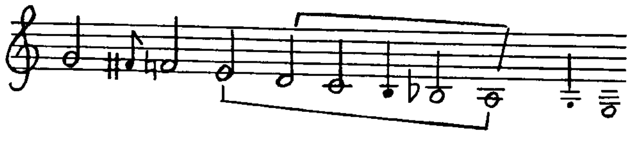
آت چاپان [چاپار] (آوانویسی ۱۰)

آت چاپان [چاپار] (آوانویسی ۱۰) چهارنعل اسب، بلندشدن بر دو پا و تحرک این حیوان را توصیف می‌کند.

آت چاپان (آوانویسی ۱۰) نیز مثل استادئم و غئرمزی (آوانویسی ۸، ۹) شروع می‌شود (اعداد ۲+۱، حامل ۱). پریود a_1، فیگور b و جملهٔ d (حامل ۲، ۳، ۹) هر یک با اوستیناتویی آغاز می‌شوند که نت «سُل» در آن با عبور از «لا» و جهشِ «می» به آن، در ارزش‌های متریکِ متفاوت تکرار می‌شود. این فیگور اوستیناتو در بیکه‌حالان نیز وجود داشت (آوانویسی ۷، حامل ۲). b در تغییرات خود از حامل ۴ به بعد ($b_1 - b_4$) مرتّباً سکانس‌وار، در یک فاصلهٔ بم‌تر تغییر می‌یابد. اختتام فیگور متضاد c (حامل ۸) بعد از آخرین گونهٔ b (b_5، حامل ۸) که خاتمهٔ پریود a_1 (حامل ۲) را تغییر می‌دهد؛ اوستیناتوی شروع d (حامل ۹) را تهیه می‌کند. هر یک از سه وحدت متریک ـ ریتمیک $\frac{۸}{۸}$، $\frac{۶}{۸}$ و $\frac{۹}{۸}$ در جملهٔ d (حامل ۹) خود یک جزءِ ملودیک به حساب می‌آیند. a_3 (حامل ۱۳) را می‌توان تلفیقِ اختصاریافتهٔ a و d (حامل ۱، ۹) محسوب کند.

چگونگیِ تغییرپذیری ملودی که بر تکرار و تغییر فیگورهای موجز کلیشه‌ای و تکرار اصوات مبتنی است، می‌تواند توصیف‌کنندهٔ تحرکات اسب به‌شمار آید.

محتوا و توالی اصوات



با توجه به این‌که صدای خاتمهٔ «لا» با عبور از سی‌بمل ایجاد می‌شود، آت چاپان (آوانویسی ۱۰) در دستگاه تشنید اجرا شده‌است. دکتر مجید تکه دستگاه مورد اجرا را مخمّس عنوان کرده‌است[۲].

جِرنِ قئبلام (آوانویسی ۱۱)

جرن قئبلام یعنی آهوی من. در این مقام، حرکات آهو توصیف می‌شوند[۳].

طرح جرن قئبلام (آوانویسی ۱۱) از جهاتی با مقام تشنید و استادئم (آوانویسی ۱ و ۸) تشابه دارد. در هر

---

۱. مصاحبه با قلیچ انوری در تاریخ ۳ بهمن ۱۳۷۳ در تهران

۲. مطالب دکتر مجید تکه‌که در اختیار نگارنده است.

۳. مصاحبه با دکتر مجید تکه در تاریخ ۱۰ فروردین ۱۳۷۷ در گنبدکاووس

سه مقام، قسمت‌های متضاد در طول قطعه پیوسته به‌وسیلهٔ مقدمه (حامل ۱) از یکدیگر جدا می‌شوند. در جرن قئبلام (آوانویسی ۱۱) برخلاف استادئم (آوانویسی ۸) فقط گونه‌های فیگور اول مقدمه (عدد ۱، حامل ۱) قسمت‌ها را از هم جدا می‌کنند (حامل ۵، ۱۰، ۱۴، ۲۶).

حرکات آهو در جرن قئبلام (آوانویسی ۱۱) همانند آت چاپان (آوانویسی ۱۰) در تکرار فیگورهای موجز کلیشه‌ای توصیف می‌شوند:

a (حامل ۲) در مجموع، مشتمل بر تکرار «سُل» و تغییر فیگور کلیشه‌ای شروع آن است که از «فادیز» تا «لا» تحرکی بالارونده دارد. c (حامل ۴) نیز به همین نحو چیزی جز تکرار کم‌وبیش تغییریافتهٔ فیگور شروع آن نیست. تکرار متعدد نت «ر» در دو جملهٔ d_4 و d_7 (حامل ۱۵ و ۱۶) همچنان مشهود است. ملودی در هر یک از پریودها، جمله‌ها و فیگورها، در مجموع، هموار ظاهر می‌شود. تغییرات ملودیک در کارکرد ملودی تأثیر نمی‌گذارند. این نوع شکل‌گیری ملودی در سایر قطعه‌ها از جمله غئرمزی و گؤگ‌تپه مقامی (آوانویسی ۹، ۶) نیز به چشم می‌خورند. جملهٔ d در جرن قئبلام (آوانویسی ۱۱، حامل ۶) با فیگور d مقام استادئم (آوانویسی ۸، حامل ۱۳) قابل‌مقایسه است. بنا بر این، قسمت B در این دو قطعه (حامل ۱۴-۱۱ و حامل ۸، ۱۳) مترادف به‌نظر می‌رسند.

محتوا و توالی اصوات

جرن قئبلام (آوانویسی ۱۱) در دستگاه مخمّس ارائه شده‌است.

کبدری (آوانویسی ۱۲)

کبدری به معنی کبوتر، پرواز است و حرکات پرندگان یا کبوتران را توصیف می‌کند[1]. کبدری (آوانویسی ۱۲) نیز با مقدمه‌ای همانند مقدمهٔ استادئم، غئرمزی، آت چاپان و جرن قئبلام (آوانویسی ۱۱-۸، حامل ۱) شروع می‌شود (آوانویسی ۱۲، اعداد ۲+۱، حامل ۲-۱). در این‌جا هم پریودها یا اجزای ملودیک پیوسته، به وسیلهٔ گونهٔ تلخیص‌یافتهٔ مقدمه (حامل ۱، عدد ۱) از یکدیگر جدا می‌شوند، بدون آن‌که به توالی قسمت‌ها شکل دهند. تنها پریود شروع (a+b حامل ۳-۲) است که توسط تغییر اختصاریافتهٔ هر دو فیگور مقدمه (۲+۱ حامل ۲-۱) از هم جدا می‌شود. تلخیص مقدمه گاهی تا حد تغییرِ فقط یک وحدت متریک آن تحقق می‌یابد (حامل ۱۶، ۲۰، ۲۳). اصولاً تغییرات ملودی در درجهٔ اول بر اختصار مدل عینیت‌یافته مبتنی است و از سوی دیگر بر ترکیب یا تلفیق اجزاء و فیگورهای ملودیک با یکدیگر:

---

۱. مصاحبه با دکتر مجید تکه در تاریخ ۱۰ فروردین ۱۳۷۷ در گنبد کاووس

c_4 (حامل ۱۱) : تغییر جزئی اختتام c (حامل ۶) به اضافهٔ شروع d (حامل ۱۰)

b_1 (حامل ۱۲) : تلفیق نصف b (حامل ۳) به اضافهٔ فیگور موجز اختتام c (حامل ۷)

b_2 (حامل ۱۳) : ترکیب گونهٔ اجمالی b (حامل ۳) به اضافهٔ اولین وحدت متریک ـ ریتمیک d (حامل ۱۰)

b (حامل ۲۸) : تلفیق اختصاریافتهٔ b و d (حامل ۳، ۱۰)

c (حامل ۶، ۷) : نتیجه‌گیری دو جزءِ ملودیک a و b (حامل ۲، ۳)

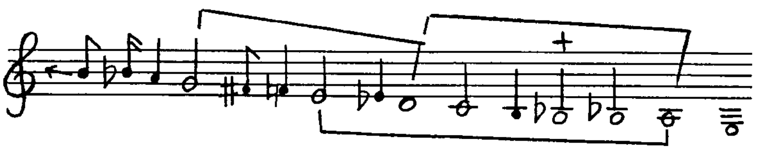
e (حامل ۱۵) : معرفی اصوات ساختار می ـ لا به صورتی انفرادی

زیربنای شکل‌گیری ملودی و تغییرات آن در پریود a+b (حامل ۳–۲) شروعی است که بدواً پایه‌ریزی شده‌است. در این که تغییرپذیری ملودی با محتوای توصیفی قطعه (کبدری) تا چه حد ارتباط دارد، جای سئوال باقی است. با وجود این، تکرر اصوات فیگورها یا تغییرات متناوب آن‌ها، کبدری (آوانویسی ۱۲) را از جهاتی با سایر مقام‌های توصیفی، مثل آت چاپان و جرن قنبلام (آوانویسی ۱۰، ۱۱) مترادف می‌کند.

اگرچه تغییر تلخیص‌یافتهٔ مقدمه (حامل ۱) به طرح‌بندی قطعه شکل نمی‌دهد، ولی هرگاه رابطهٔ پریودها، فیگورها و اجزای ملودیک مد نظر قرار گیرد، کبدری (آوانویسی ۱۲) در مجموع از توالی سه قسمت متضاد تشکیل می‌شود:

A (حامل ۲۴–۴) B (حامل ۳۸–۲۵) A_1 (حامل ۴۸–۳۹)، C (حامل ۵۱–۴۹)، B_1 (حامل ← ۵۲).

محتوا و توالی اصوات



ارائهٔ کبدری (آوانویسی ۱۲) در دستگاه مخمّس، با توجه به توالیِ اصوات ساختار «ر ـ لا» مسلم به نظر می‌رسد[1].

شلپلی دورنا (آوانویسی ۱۳)

شلپلی دورنا (آوانویسی ۱۳) چگونگی پرواز و حرکات پرندهٔ دُرنا را وصف می‌کند[2]. در این قطعه نیز مثل کبدری (آوانویسی ۱۲) توصیف چگونگی پرواز و حرکات دُرنا با بهره‌گیری از تکرار فیگورهای موجز کلیشه‌ای و تکرار اصوات آن‌ها در ارزش‌های متریک ـ ریتمیکِ متفاوت تحقق می‌پذیرد. تکرار فیگور موجز کلیشه‌ای، گاهی خود یک وحدت متریک را تشکیل می‌دهد.

توسعهٔ فضای تُنال تا «سی» اول در i (حامل ۹) موجب می‌شود که جملهٔ b (حامل ۳) بتواند در این فضا

۱. طبق مطالب دکتر مجید تکه، کبدری (آوانویسی ۱۲) در دستگاه تشنید و مخمّس اجرا شده‌است.

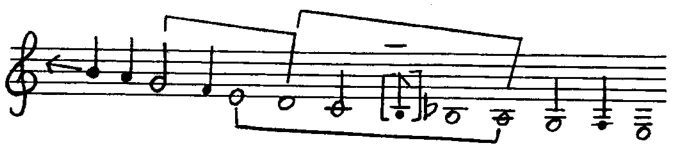
۲. نقل از مطالب دکتر مجید تکه

جابه‌جا شود (b_1 حامل ۱۰). پریود f+g+b (حامل ۸) را می‌توان جمع‌بندی سایر پریودها، فیگورها و اجزای ملودیک به‌حساب آورد. تغییر پریود a+b+c (حامل ۳) در حامل ۱۶ ($a_1+b_1+c_2$) موجب می‌شود که شلپلی دورنا (آوانویسی ۱۳) فقط از توالی گونه‌های قسمت A (حامل ۱۵-۳) تشکیل شود.

مقدمه، مشتمل بر دو فیگور ملودیک است (حامل ۱ و ۲). فیگور دوم (حامل ۲) برخلاف مقام‌های قبلی، دو صدای «سل» و «دو» را در ارزش‌های متریک ـ ریتمیکِ متفاوت تکرار می‌کند. نت خفیف «سل» این فیگور در g (حامل ۸) یک اکتاو زیرتر انتقال می‌یابد. بدین‌ترتیب g_2 (حامل ۱۵) به عنوان گونهٔ دیگر فیگور دوم مقدمه (حامل ۲)، دو قسمت A (حامل ۱۵-۳) و A_1 (حامل ← ۲۰-۱۶) را از هم جدا می‌کند.

شلپلی دورنا (آوانویسی ۱۳) به علت ایجاد صدای خاتمهٔ «لا» با عبور از نتِ ماقبل خاتمهٔ سی‌بمل، در دستگاه تشنید ارائه شده است. دکتر مجید تکه دستگاه مورد اجرا را مخمّس عنوان کرده است[۱].

محتوا و توالی اصوات



از جمله مقام‌های توصیفی، می‌توان از «داغلارا بار» و «ارککلیک موقامی» نام برد. داغلارا بار [داغلاره بار] یعنی نگاه‌کن یا گذری کن به کوه. این مقام، فضا و طبیعت کوه و کوهستان را وصف می‌نماید. ارککلیک موقامی در توصیف مردانگی، جوانمردی و وطن‌پرستی است[۲].

۳. مقام‌های اقتباس‌شده از داستان‌ها یا روایت‌های حماسی و عشقی

گؤراوغلی نئنگ آت اویناد‌ئشی (آوانویسی ۱۴)

گؤراوغلی نئنگ آت اویناد‌ئشی به معنی به رقص درآوردن اسب گوراوغلی است. این مقام (آوانویسی ۱۴) حرکات اسب گؤراوغلی را توصیف می‌کند. به عبارت دیگر اسب گؤراوغلی با ارائهٔ این مقام، حرکاتی شبیه رقص انجام می‌دهد[۳]. بدین‌ترتیب گؤراوغلی نئنگ آت اویناد‌ئشی (آوانویسی ۱۴) در اصل جزءِ مقام‌های توصیفی محسوب می‌شود. لازم به یادآوری است که اسب در زندگی روزمرهٔ قوم ترکمن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

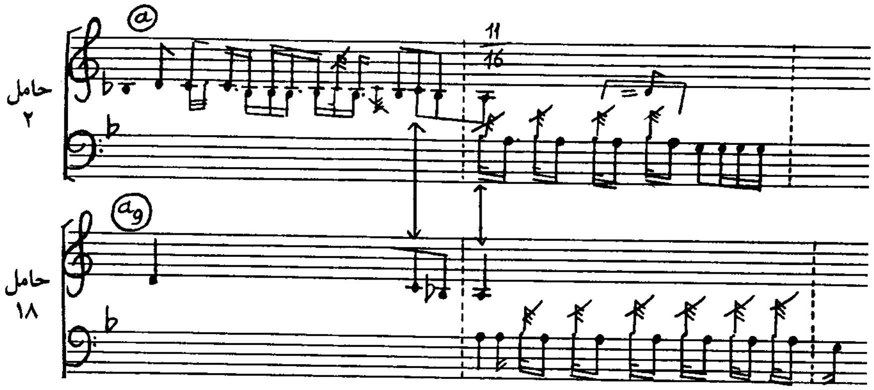
در ادبیات ترکمنی، گؤراوغلی به معنی فرزند گور است. عقیده بر این است که گؤراوغلی بر اساس

۱. نقل از مطالب دکتر مجید تکه
۲. نقل از مطالب دکتر مجید تکه که در اختیار نگارنده است.
۳. نوشتهٔ موسی جرجانی

افسانه‌ای از گور متولد شده است. در آذربایجان به این قهرمان افسانه‌ای، کوراوغلی یا کوراوغلو می‌گویند. کوراوغلی یعنی فرزند کور؛ و چون پدرش را کور کرده‌اند، او این عنوان را یافته است. کوراوغلی (گوراوغلی) در اصل، «روشن» نام داشته است[1].

حماسهٔ کوراوغلو (گؤراوغلی) حاکی از مبارزهٔ سرسختانهٔ کوراوغلو علیه ظلم و ستم خان‌های قرن‌های ۱۱و ۱۲ هـ. ق. (۱۷ و ۱۸ م.) است[2].

در مقام گؤراوغلی نئنگ آت اویناتئشی (آوانویسی ۱۴) توصیف حرکات اسب گؤراوغلی که به رقص شباهت دارند، همانند مقام‌های توصیفی (آوانویسی ۱۳-۱۰) همچنان با تکرار فیگورهای موجز کلیشه‌ای صورت می‌پذیرد. مقدمهٔ قطعه (اعداد ۲+۱، حامل ۱) بیش از همه با مقدمهٔ کبدری (آوانویسی ۱۲، اعداد ۲+۱ حامل ۱ و ۲) و استادئم (آوانویسی ۸، اعداد ۲+۱ حامل ۱) قابل‌مقایسه است. در همهٔ این مقام‌ها، فیگور ملودیک شروع، دو نت دست‌بازِ تامدئرا (می-لا) را در ارزش‌های متریک-ریتمیکِ متفاوت تکرار می‌کند. فیگور دوم مقدمه (عدد ۲)، فیگور شروع (عدد ۱) را به فاصلهٔ زیرتر انتقال می‌دهد. تغییرپذیری ملودی در درجهٔ اول بر تلخیص پریود مبتنی است. تلخیص پریود گاهی تا ارائهٔ فقط آخرین گونهٔ فیگورِ موجز کادانسی آن، تداوم دارد؛ همان‌گونه که در مثال زیر آمده است:



تضاد b (حامل ۶) با a (حامل ۲) و به‌ویژه شلیهٔ اصوات اوستیناتوی اختتامی آن بدین‌منظور است که پریود متضاد c (حامل ۷) قبلاً تهیه گردد. فضای تُنالِ ملودی در c و d (حامل ۷، ۱۰-۹) و تغییرات آن‌ها (حامل ۱۲-۱۱) محدودهٔ «ر-سی» را دارد.

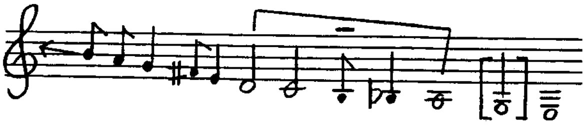
---

1. *Turkmen Epic Singing/Köroglu. Anthology of Traditional Musics.* D 8213. 1994 AUVIDIS/UNESCO.

۲. صمد بهرنگی. کوراوغلو و کچل حمزه. تهران [تابستان ۱۳۴۷].
حسین میرکاظمی. حماسهٔ گوراوغلو. افسانه‌ای از «ترکمن صحرا» و قیراتم «اسب گوراوغلو».
همت علی‌زاده. کوراوغلی. داستانهای پهلوانی کورزاد. ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار. تهران، ۱۳۷۴.
رحیم رئیس‌نیا. کوراوغلو در افسانه و تاریخ. تبریز، انتشارات نیما، ۱۳۶۶.
گوراوغلی. نسخهٔ خطی محفوظ در کتابخانهٔ خصوصی دکتر آنه‌بردی-پیکر
محمدرضا بیگدلی. «بخشی و موسیقی ترکمنی». مجلهٔ ایران‌شناسی، سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴ اسفند ۱۳۷۰-فروردین ۱۳۷۱، ص ۲۶ تا ۳۲.

گؤراوغلی نئنگ آت اوینادئشی (آوانویسی ۱۴) در دستگاه مخمّس اجرا شده‌است.

محتوا و توالی اصوات



غیرآت [قیرآت] (آوانویسی ۱۵)

غیرآت [قیرآت] نام اسب گؤراوغلی [کوراوغلی] است. مقدمهٔ غیرآت (اعداد ۲+۱، حامل ۱) در تغییرات گستردهٔ خود، قسمت‌های آوازی را به‌صورت انترمُدسازی صریحاً از یکدیگر جدا می‌کند:

مقدمه (اعداد ۲+۱، حامل ۱)

A (a+b+c، حامل ۴-۲)

A_1 (انترمد، حامل ۵)، (c_1+d+c_2، حامل ۸-۶)

A_2 (انترمد، حامل ۹)، ($d_1+c_3+c_4$، حامل ۱۲-۱۰)

A_3 (انترمد، حامل ۱۳)، ($c_5+d_2+c_6+c_7$، حامل ۱۷-۱۴)

A_4 (⟵)

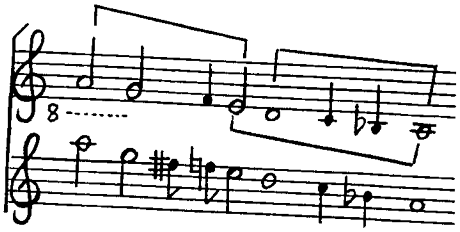
انترمد (حامل ۵، ۹، ۱۳) نیز مثل مقدمه (حامل ۱) از دو جزءِ ملودیک متضاد تشکیل می‌شود. نت «ر» اولین جزءِ ملودیک، در جهت اصوات «می»، «دو» و «فا» تحرکی مداوم دارد و نیمهٔ دوم، یادبودی از شروع و خاتمهٔ مقدمه (حامل ۱) محسوب می‌شود.

آغاز مقدمه (عدد ۱، حامل ۱) با کارکرد اوستیناتو در خاتمهٔ اکثر پریودها و فیگورهای آوازی ظاهر می‌شود (حامل ۶، ۷، ۱۰، ۱۱، ۱۷-۱۴). آواز در قسمت A (حامل ۴-۱) با نت «لا» (a، حامل ۲)؛ در قسمت A_1 (حامل ۸-۵) و A_3 (حامل ۱۷-۱۳) با صدای طویل «ر» و در A_2 (حامل ۱۲-۹) با تکرار نت «سل» به‌صورت دولاچنگ (d_1، حامل ۱۰) شروع می‌شود. به هر نت یک هجای متن تعلق می‌گیرد. تلفیق هجاییِ کلام و موسیقی احتمالاً به محتوای متن ارتباط دارد. به همین ترتیب، تجزیهٔ قسمت‌های آوازی به‌وسیلهٔ انترمدسازی (حامل ۵، ۹، ۱۳) نیز به ترکیب شعر و موسیقی، مرتبط به نظر می‌رسد. متن غیرآت (آوانویسی ۱۵) در دست نیست تا بتوان چگونگی تلفیق کلام و موسیقی آن را معین کرد.

پریود آوازی c (حامل ۴) با پریود a در گؤراوغلی نئنگ آت اوینادئشی (آوانویسی ۱۴، حامل ۲) مشابه به نظر می‌رسد. این تشابه به‌ویژه در خاتمهٔ کادانسیِ آن بیش از همه مشهود است. تعدادی از اصوات پریود آوازی c_7 (حامل ۱۷) به‌صورت جُق‌جُق ارائه می‌شوند. احتمالاً جُق‌جُق از صدای حیواناتی مثل اسب و سگ تأثیر گرفته است. صدای پرندگانی مثل بلبل و سار نیز در شکل‌گیری تحریرهای جُق‌جُق مؤثر بوده‌اند جُق‌جُق به‌طور کلی بر دو نوع است: آشکار و پنهان. جُق‌جُق آشکار را شنونده کاملاً می‌تواند بشنود؛ در

حالی‌که جُق‌جُق پنهان، چون از درون ارائه می‌شود، شنونده فقط می‌تواند یک یا دوسوم ویژگی صوتی آن را تشخیص دهد. تحریرهای جُق‌جُق معمولاً با نگهداری نفس در قسمت تحتانی گلو ارائه می‌شوند. به‌رغم آن‌چه گذشت، علت تنوعِ کیفیتِ صوتی جُق‌جُق در اجراهای متفاوت غیرقابل‌توجیه است[1].

محتوا و توالی اصوات



غیرآت (آوانویسی ۱۵)، با توجه به ایجاد صدای خاتمهٔ «لا» با عبور از «سی‌بمل» در توالی اصوات ساختار اصلی «ر ـ لا» در دستگاه تشنید اجرا شده‌است.

سن یتر (آوانویسی ۱۶)

سن یتر یعنی تو برسان: گؤراوغلی با اسب خود غیرآت [قیرآت] از دست دشمن فرار کرده‌است و او و اسبش با جراحت‌هایی در چند نقطه از بدن، خسته به سوی چاندویل، محل اقامت و مرکز فرماندهی گؤراوغلی در حرکت‌اند. متن سن یتر (آوانویسی ۱۶) در مجموع، حاکی از تقاضای عاجزانهٔ گؤراوغلی از غیرآت است تا هر چه زودتر او را به چاندویل برساند[2].

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

چولده قال سانگ ایت قوش قونار لاشنگه
چـول یـرلرده سـوسیزلیق ده قـالمیشام
غـیرآت آیـاقنگ قـالدیر نـالینگ قـاقایین
گـیجه شـورینگ گـوندیز سـنی بـاقایین
چـــاندویله آز قـــالان دیـــر آرامـــز
اون سگّـز یـریمه دوشـیب دیـر یـارامیز
یـــردان یـــوراب مـــانگا یـاقین گـله‌ور
گـــوراوغـــلی‌نی قـــولدایت التـــه ور

غـــیرآت مـــنی چـــاندویله ســـن یـــتر
غـــیرآت مـــنی چـــاندویله ســـن یـــتر
دیـــزنگ دان آشـــاقا مـــرهم یـــاپایین
غـــیرآت مـــنی چـــاندویله ســـن یـــتر
شـوندان بـاشقه یـوقدیر بـیزینگ چـارامز
غـــیرآت مـــنی چـــاندویله ســـن یـــتر
گـــلیب یـــارامـــزا مـــرحـــم اده ور
غـــیرآت مـــنی چـــاندویله ســـن یـــتر

* * *

۱. مصاحبه با نظرلی محجوبی در تاریخ ۳ بهمن ۱۳۷۰ در تهران

۲. نوشتهٔ موسی جرجانی

همان‌طور که در مقدمهٔ کتاب گفته شد، اشعار ارائه‌شده، اغلب با نمونهٔ اصلی آن‌ها در متن‌های انتشار یافته، مغایرت دارد. نمونهٔ دیگر متن سن‌یتر که در نسخهٔ خطی «گوُراوغلی»[1] آورده شده است، در زیر معرفی می‌شود. مقابلهٔ این دو نمونه، مغایرت آن‌ها را به‌خوبی نشان می‌دهد:

چولده قالسام قورت قوش قونار لاشیمه
قیرآط منی چاندبیله سن یيتر

چول يرلرده صو سیزلیقده قالمیشام
قیرآط منی چاندبیله سن يیتر

قیرآط آیاق قلدیرنالینک قاقایین
دیزدان آشاغینکه حینه یاقایین

آغشام ایمینکٔ بریپ اریتر باقایین
قیرآط منی چاندبیله سن يیتر

چاندبیله آز قالیبمی آرامیز
حقینکٔ تقدیرینه نادیر چارامیز

اون سکیز یریمدن دوشدی یارامیز
قیرآط منی چاندبیله سن يیتر

یندام یوراپ پیریم نسکایته‌ور
یتیپ یارامیزه مرهم اده‌ور

قولدایيبان گوراوغلینی التە ور
قیرآط منی چاندبیله سن يیتر

ترجمه فارسی:

گر در بیابان بمانی، لاشهات طعمهٔ سگ و پرندگان خواهد شد
غیرآت تو مرا به چاندویل برسان

کنون در صحرای خشک و بی‌آب تنها مانده‌ام
غیرآت تو مرا به چاندویل برسان

ای غیرآت پاهایت را بلند کن تا به آن نعل بکوبم
از زانو به پایین مرحم بمالم

شب و روز از تو مواظبت خواهم کرد
غیرآت تو مرا به چاندویل برسان

تا چاندویل دیگر راهی باقی نمانده‌است
جز پیمودن راه، چارهٔ دیگری نیست

هیجده نقطهٔ بدنم زخم برداشته
غیرآت تو مرا به چاندویل برسان

غیرآت، نزدیک‌تر بیا
و زخم‌هایم را مداوا کن

دست گوراوغلی را بگیر
و به چاندویل برسان

تجزیه و تحلیل

مقدمهٔ سن یتر (آوانویسی ۱۶) به استثنای شروع (عدد ۱، حامل ۱) و خاتمهٔ آن (d، حامل ۳) از دو پریود تشکیل می‌شود ($a+b$ حامل ۱ و a_1+b_1+c حامل ۳-۲). در این‌جا حذف خاتمهٔ کادانسی b (حامل ۱) در b_1 (حامل ۲) به‌منظور تهیهٔ جملهٔ c (حامل ۳) بی‌شک توجیه کننده است. جزءِ ملودیک d (حامل ۳) با توجه به تکرار نت «ر»، شروع آواز را که با همین صدا به‌صورت طویل همراه است، تهیه می‌کند (حامل ۴). فیگور a مقدمه سازی (حامل ۱) در پریودهای آوازی حذف می‌شود و e جایگزین آن می‌گردد ($e-e_2$ حامل ۷-۵). فقط آخرین پریود آوازی است که جملهٔ c مقدمه (حامل ۳) را تغییر می‌دهد. این جمله در پریودهای آوازی

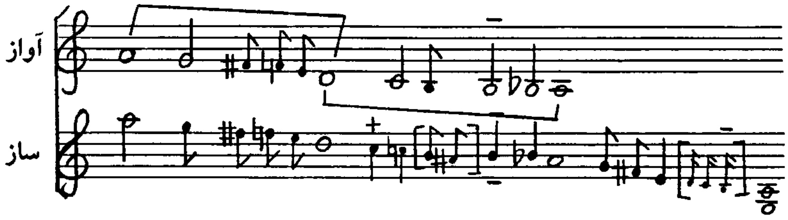
۱. گوُراوغلی. نسخهٔ خطی محفوظ در کتابخانهٔ خصوصی دکتر آنه‌بردی - پیکر، ص ۴۲۷.

با اوستیناتویی که به‌وسیلهٔ قجق و تامدئرا اجرا می‌شود، به پایان می‌رسد (حامل ۸، ۱۳، ۱۹). تغییر جملهٔ c مقدمهٔ سازی (حامل ۳) در پریودهای آوازی و اختتام آن با اوستیناتو موجب می‌شود که قطعه، به استثنای قسمت متضاد B (حامل ۱۵-۱۴) از توالیِ تغییراتِ مقدمهٔ سازی (A، حامل ۳-۱) تشکیل گردد.

محدودهٔ تُنال ملودی در شروع B (f، حامل ۱۴) تا نت «لا»ی دوم توسعه می‌یابد. تکرار «لا» در این‌جا همانند تکرار «ر» در d (حامل ۳) به‌منظور تهیهٔ شروعِ آواز که صدای «لا» در آن طولانی است، نیز موجه است.

به هر پریود آوازی یک مصرع شعر تعلق می‌گیرد. ملودی در مجموع حاوی ویژگی‌هایی است که با محتوای متن مرتبط به‌نظر می‌رسد. رابطهٔ محتوای متن با ویژگی‌های ملودی به‌خصوص در پریود آوازی $e+b_3$ و گونه‌های آن (حامل ۷-۵، ۱۲-۱۱، ۱۸-۱۷) مشهود است. به‌همین دلیل مصرع تکراری، همانند ترجیع‌بند که حاوی تقاضای عاجزانهٔ گؤراوغلی از اسبش غیرآت برای رساندن او به چاندویل [چاندبیله] است، اغلب با این پریود تلفیق می‌شود. سن یتر (آوانویسی ۱۶) در دستگاه مخمّس ارائه شده‌است.

محتوا و توالی اصوات



آوازی گلدی (آوانویسی ۱۷)

شعر از دیوان گوراوغلی. آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

بـیلمان اویـالقده بـیلمان دیشـمده — کـرم[1]ده غـیر آتـنگ آوازی گـلدی
بـیلمان‌نه سـودالر بـاردیر بـاشمده — غـیغریب غـیر آتـنگ آوازی گـلدی
کرم دیبلان یرآتی [آلتی] آیلق یول‌لولر — آراسنده بیر آیلق گیدان چـول بـولر
منینگ هر بیر گونم آیم یـل بـولار — کـرم‌ده غـیر آتـنگ آوازی گـلدی
کـرم‌ده غـیر آتـنگ آوازی گـلدی — غـیغریب غـیر آتـنگ آوازی گـلدی
گوراوغلی آیدار غیرآتـنگی یـاد ایـله — غیرآت بیلان هرگیز بارماغین سیله
یازیلمش قسـمتم آی مـنینگ بـیله — کـرم‌ده غـیر آتـنگ آوازی گـلدی

---

۱. نام محلی است.

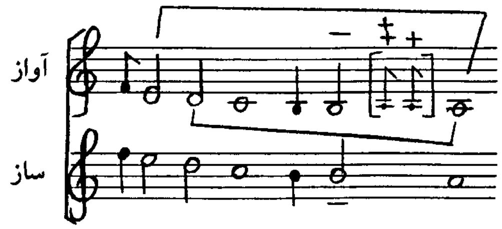
ترجمهٔ فارسی:

نمی‌دانم در خواب بودم و یا در بیداری — آواز (شیههٔ) غیرآت را از محل کرم شنیدم
نـمی‌دانـم چـه سـودایـی در سر دارم — صـــدای شـیههٔ غـیرآت از راه رسـید
راه «کـــــرم» راه شش‌مـــاهه است — در آن بِـــین یک مـــاهش دشت است
هـــر روز و مـاه مـن سـالی مـی‌شود — صـدای غیرآت از کـرم بـه گـوش رسـید
آواز غـــیرآت از کـــرم رســید — صـــدای غـــیرآت از کـــرم رســـید
گـوراوغـلی گـوید، غـیرآت را بـه یـاد آور — بــا غــیرآت هـرگز بـه گـردش نـرو
او طـالعش بـا مـن نـوشته شـده‌است — صـدای غـیرآت از کـرم بـه گـوش رسـید

تجزیه و تحلیل

مقام آوازی گلدی (آوانویسی ۱۷) دارای متر آزاد است. پریودها و جمله‌های آوازی (حامل ۱۲-۷) در آغاز به‌وسیلهٔ یدی بوقون تویدوک [یدی بوغون (بوغوم) تویدوک][1] معرفی می‌شوند (حامل ۶-۱). صدای خاتمهٔ «لا» تنها در پریود b+c (حامل ۲) و تغییرات آن به‌صورت یک نت طولانی ظاهر می‌شود (حامل ۴، ۶، ۸، ۱۰، ۱۲). دو فیگور این پریود در اکثر گونه‌های آن به‌وسیلهٔ سکوت از هم مجزّا هستند (b_1+c_1 حامل ۴؛ b_2+c_2 حامل ۶؛ b_3+c_3 حامل ۸). آواز گاهی جملهٔ شروع a (حامل ۱) را با d، که در آن محدودهٔ تحرّک ملودی تا «فا» توسعه یافته است، ترکیب می‌کند (d_1 حامل ۹). به هر پریود آوازی یک مصرع شعر تعلق دارد.

محتوا و توالی اصوات



تشنید به عنوان دستگاه مورد اجرا، با وجود فقدان سی‌بمل در محدودهٔ تُنالِ ملودی، بیش از هـمه مـحتمل به‌نظر می‌رسد.

---

۱. «یدی بوقون تویدوک» نوعی نی هفت‌بند است:
محمدتقی مسعودیه. سازهای ایران. تهران، انتشارات نگار (در حال انتشار).

یولداشی دیر (آوانویسی ۱۸)

شعر از دیوان گوراوغلی. آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

دالی کـــــونگلیم مــــلول بـــولما
مــــلول نــــامار دیـــنگ ایشـــی دیـــر

آتــــــار مـــــانابیر آط گــــرگ
آط یگـــیت نگ یـــولداشــــی دیـــر

تـــور آط نگ نـــی ســن قـــول ایـــله
چـــیقار دونـــینگی جـــول ایـــله

اوتینی ایمنی آی اوغلان سن بول ایله
آت یگـــیت نگ قـــاراداشـــی دیـــر

بـــیر پـــیرنیگ اتگـــنی تـــوتماق
حـــــق جـــاینده غـــوللیق اومک

پـــــیادەنی آتــــــلی ادمک
اوده بـــیر مـــردینگ ایشـــی دیـــر

یـــالها گـــوراوغـــلی ســن قـالاور
دوست نگ دوشـــــمانینگ بـــیلەور

بـــاش و اغت نگ بـــر جـــای قـــیلەور
ســانگا قــالجاق شــول بـائشی دیـــر

شعر نمونهٔ اصلی[۱]، نسبت به نمونهٔ ارائه‌شده تفاوت زیادی دارد:

دالی گـــونکْلیم مـلول بـولمه
مـــلول مـــحنث ایشـــیدیر

جـانیم قـیرآط در کار بولدی
آط کشـــیننکْ قـــرداشـیدیر

سـن آطـینکه قـوللوق ایـله
چـــیقار دونـــینکیٔ جُـل ایـله

ایـــمین اویـــتنی بـول ایـله
اط کشـــینینک یـولداشـیدیر

قـــالقان یگـــیده قـــلادیر
تـعلیمین بلمه سنکْ بلادیر

دوغـــان دوغـــانه پـــناهدیر
اکـــلدش دیـــوال داشـیدیر

یـاغشی گـونینکْ بـیرلیک ادر
یـمان گـونینکْ صالیپ گیدر

آخـــــر مــــــحنْلیک ادر
یـــادنیکقی یـالدو ایشـــیدیر[۱]

ترجمهٔ فارسی:

ای دل دیـــوانـــه‌ام مــــلول مـــباش
مـــــلول‌بودن کـــار نـــامردان است

بــــرای مســــافر، اسب لازم است
اسب، بـــــرادر ســـــوارکـــار است

بـرخـیز بـه اسبت بـرس (خـدمت کـن)
لباس «دون» [قبا]ات را درآور، جلش کن

عــــلف و خـــوراکش را زیـــاد کـــن
اسب، بـــــرادر ســـــوارکـــار است

مــــرید یک پـــیر طـــریقت بـــودن
در راه خـــــدا خـــــدمت‌کردن

پیاده را صاحب اسب کـردن (سـوارکـردن)
ایـــــن‌ها کــــار رادمـــردان است

ای کـــــوراوغـــلی تـــو بـــرخـــیز
دوست و دشــــمنت را بشــــناس

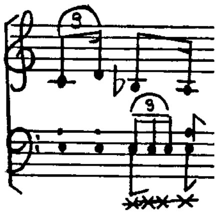
پـــنج وقت نـــماز را بـــر جـــای آور
که برای شما همین پنج‌تا باقی می‌ماند

۱. گوراوغلی. نسخهٔ خطی. همان، ص ۳۸۴.

تجزیه و تحلیل

دومین وحدت متریک d (آوانویسی ۱۸، حامل ۵) مقدمهٔ سازی و جزءِ ملودیک k (حامل ۱۹) بیش از همه تغییرپذیرند (حامل ۱۰-۶، ۲۰، ۲۱، ۲۶-۲۴). در درجهٔ اول، پریود a و جملهٔ b مقدمه (حامل ۲-۱)، موظف‌اند اجزای ملودیکِ آوازی را از هم جدا کنند (حامل ۱۴-۱۳، ۱۷-۱۶، ۲۲-۲۱). جملهٔ b (حامل ۲) گاهی تا حد تلخیص تنها فیگور موجز اختتامی آن، محدود می‌شود:

حامل ۱۵



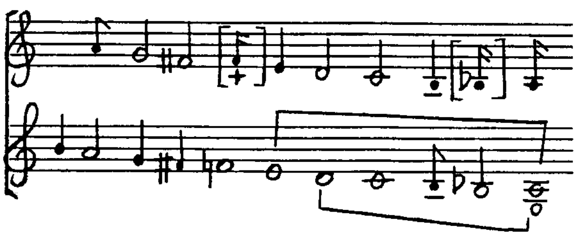
جدایی‌پذیری اجزای ملودیک آوازی به‌وسیلهٔ انترمدهای سازی، و به‌ویژه گونه‌های a+b (حامل ۲-۱) مقدمه، برخلاف سایر قطعه‌ها، مثل بیکه‌حالان، جرن قئبلام و غیرآت (آوانویسی ۷، ۱۱، ۱۵) به توالی بخش‌ها یا قسمت‌ها صراحت نمی‌بخشد.

به‌طور کلی هر مصرع شعر با یک جزءِ ملودیک تلفیق می‌شود. در ارائهٔ متن به‌صورت رسیتاسیون و آریوزو، تحریرهای جُق‌جُق وظیفهٔ عمده‌ای را به عهده دارند.

محتوا و توالی اصوات

آواز

ساز



یولداشی‌دیر (آوانویسی ۱۸) در دستگاه مخمّس اجرا شده‌است.

بال صایاد [بال سایاد] (آوانویسی ۱۹)

بال یعنی عسل و صایاد به معنی صیاد است. بدین‌ترتیب، بال صایاد، معنی صیاد عسل و شیرینی را دارد. دختران ترکمن معمولاً عنوان بال صایاد را دارند[1]. بال صایاد از داستان صایاد و حمرا [سایاد و همرا] اقتباس شده‌است[2].

---

۱. نوشتهٔ موسی جرجانی که در اختیار نگارنده قرار داده شده‌است.

۲. صایاد همراه. چاپاتیارلان [طیارلان] - مراد دردی قاضی. قابوس نشریاتی، گنبدکاووس، ۱۳۶۴ [۱۳۶۲].

شرح داستان[1]

یکی از خان‌های آذربایجان به نام احمدخان دارای وزیری است که محمّدخان نام دارد. احمدخان صاحب پسر و محمّدخان دارای دختری می‌شوند. پسر احمدخان را حمرا [همرا] و دختر محمدخان را سرونیاز لقب می‌دهند. این دو با رضایت والدین با یکدیگر ازدواج می‌کنند. در مراسم جشن ازدواج، بازرگانی دنیادیده و متمکّن، حمرا را از دختر پادشاه محمّدخان، حکمران قزل آلمه به نام صایادخان آگاه می‌سازد. حمرا علی‌رغم تألم و تأثر شدید سرونیاز، به‌منظور دیدار صایادخان، با پدر خود عاشق [عاشیق] احمد به شهر قزل آلمه عزیمت می‌نماید. این دو پس از عبور از کوه‌های مرتفع و صعب‌العبور به باغ بزرگ صایادخان می‌رسند. پس از ورود به باغ، کنیزان صایادخان متوجه عاشق احمد شده، او را دستگیر می‌نمایند و نزد صایادخان می‌برند. عاشق احمد، هنگام نوازندگی، صایادخان را از بودن حمرا با خود مطلع می‌سازد. صایاد با دیدن حمرا بلافاصله به او عشق می‌ورزد. علی‌رغم توصیف و تمجید صایادخان به‌وسیلهٔ حمرا با بهره‌گیری از خواندن و نواختن، همانند پدرش، رفتار این‌دو به‌گونه‌ای است که خشم صایادخان را برمی‌انگیزد و او به کنیزانش دستور می‌دهد این‌دو را با آویختن به درخت مورد ضرب و شتم قرار دهند و مجازات نمایند. ولی پس از چندی با تقاضای حمرا موافقت می‌کند و آن‌ها را مورد عفو قرار می‌دهد. با گذشت زمان، صایادخان تصمیم می‌گیرد عاشق‌احمد را به ولایتش برگرداند. بدین‌ترتیب عاشق‌احمد به همراه دو غلام به وطن خود بازمی‌گردد. در بین راه، قراولان پادشاه محمدخان به تصور این‌که او راهزن است، قصد اعدام او را دارند. در این موقع ناگهان تعدادی پرندهٔ دُرنا در آسمان ظاهر می‌شوند. عاشق‌احمد با خواندن و نواختن، آن‌ها را به سوی زمین می‌کشاند و سپس به آسمان پرواز می‌دهد. این تبحّر او در اجرا موجب می‌شود که قراولان شاه او را آزاد کنند و پس از چندی به وطن خود می‌رسد.

در این میان، روزی حمرا در کنار حوض یکی از باغ‌های صایادخان قوهای زیبایی می‌بیند. او با دیدن قوها ناگهان به یاد سرونیاز می‌افتد و نام او را به زبان می‌آورد. صایاد با شنیدن نام سرونیاز مشکوک می‌شود و با این احتمال که سرونیاز شاید معشوقهٔ حمراست، به اصرار، هویت او را جویا می‌شود. حمرا جواب می‌دهد: منظور او از سرونیاز درخت سرو است که از سایهٔ آن برای استراحت استفاده کرده است. با وجود این، شک صایادخان برطرف نمی‌شود و حمرا به‌ناچار با ادای سوگند، اعتماد او را جلب می‌کند. پس از این واقعه، روزی دو اسب‌سوار نزد صایادخان می‌آیند و به او اطمینان می‌دهند که پدرش مصمم است او را به عقد یک جوان ازبک درآورد. همین‌که این خبر به گوش حمرا می‌رسد، با تألم و تأثر شدید باغ صایادخان را ترک می‌نماید؛ ولی صایادخان به او اطمینان می‌دهد که او هرجا برود، پیوسته در جوار او خواهدماند. بدین‌ترتیب صایاد و حمرا تصمیم می‌گیرند به ولایت حمرا سفر کنند. آن‌ها با دو اسب زین‌طلایی راهی آذربایجان می‌شوند. سفر آن‌ها به آذربایجان به گوش شاه محمدخان می‌رسد. شاه به یکی از سرداران خود به نام محمدحسین دستور می‌دهد با پانصد سوار آن‌ها را تعقیب کند و به وطن بازگرداند. صایاد و حمرا در

---

۱. شرح داستان را آقای رحمان‌قلی توماج نوشته‌است.

مسیر خود متوجه سردار محمدحسین و سواران او می‌شوند. سردار نزد صایاد می‌آید و پس ازعرض سلام، از او می‌خواهد هر چه زودتر به میهنش بازگردد.. صایاد تقاضای سردار را رد می‌کند و با اهدای دو خورجین طلا بالأخره رضایت او را جلب می‌نماید. سردار در مراجعت، ناچار به شاه محمدخان گزارش می‌دهد که با وجود چهل شبانه‌روز جست‌وجو، موفق نشده است صایاد و حمرا را پیدا کند. صایاد و حمرا در ادامهٔ سفر خود به بَرزَنگی‌های آدمخوار برخورد می‌کنند. یکی از جلادان برزنگی به نام عاشق‌نیاز مأموریت می‌یابد حمرا را به قتل برساند؛ امّا پس از دیدار جمال حمرا از تصمیم خود منصرف می‌شود و با توسل به حیله و نوشاندن شراب و داروی بی‌هوشی به برزنگی‌ها، موفق می‌شود همهٔ آن‌ها را به قتل برساند. خود او نیز در راه، جان به جان‌آفرین تسلیم می‌کند. صایاد و حمرا همچنان به سفر خود ادامه می‌دهند. حمرا در حین سفر به مکانی می‌رسد که قبلاً در آن با سرونیاز خداحافظی کرده‌بود. خاطرهٔ دیدار سرونیاز در این مکان او را به گریه می‌اندازد. گریهٔ حمرا موجب می‌شود که صایادخان اطمینان یابد که سرونیاز، همسر حمراست. در نتیجه از او جدا می‌شود و به تنهایی به سفر ادامه می‌دهد. حمرا در تعقیب او از کودکانی که مشغول بازی هستند، سراغ صایادخان را می‌گیرد. کودکان به او می‌گویند که وی احتمالاً به جشن عروسی فردی به نام دمرچی‌حسن رفته‌است. او بالأخره با جست‌وجوی مداوم خود و با کمک دمرچی‌حسن موفق می‌شود، صایاد را پیدا کند. این‌دو بار دیگر همچنان سفر خود را به سوی آذربایجان ادامه می‌دهند. با رسیدن به وطن، حمرا با لباسی مبدل و کلاهی بر سر، نزد سرونیاز می‌رود و به او بشارت می‌دهد که پس از گذشت سه سال، بالأخره حمرا به موطنش مراجعت کرده‌است. سرونیاز از رفتار او مشکوک می‌شود و کلاه دروغین او را از سرش برمی‌دارد و درمی‌یابد که او همان حمراست. سرونیاز لباس نو بر تن می‌کند و با چهل کنیز به پیشواز صایادخان می‌شتابد. با گذشت زمان، آوازهٔ زیبایی بی‌حد صایادخان زبانزد خاص و عام می‌گردد، تا آن حد که پادشاهی به نام سولی‌خان از او خواستگاری می‌نماید. پادشاه با دیدن صایاد، حمرا و سرونیاز از عمل خود پشیمان می‌شود و سعی می‌کند صایاد را به دخترخواندگی خود بپذیرد. در این موقع، پادشاه محمدخان با پانصد سوار خود همچنان به سوی آذربایجان در حرکت است. آن‌ها در مسیر خود پادشاه بلخ را شکست می‌دهند. در این مبارزه صایاد و حمرا نیز به قشون محمدخان، پدر صایاد می‌پیوندند و هر سه با هم به شهر قزل‌آلمه عزیمت می‌نمایند. با رسیدن به قزل‌آلمه، محمدخان رضایت می‌دهد تا صایاد و حمرا به نکاح یکدیگر درآیند و بدین‌ترتیب، این‌دو بالأخره به آرزوی دیرین خود می‌رسند.

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی شعر بال صایاد (آوانویسی ۱۹): موسی جرجانی

آوانگاری:

گـل بـالام اسـتارلر سـنی	ایستگ لینگ باغده دیر بـاغده
قـرمز گـل نگـدان تـیریلی	خـان‌صایاد بـاغده دیـر بـاغده
صـحبتی بـارسازلر بـیلان	اوردگـی بـارغازلر بـیلان

بـیر بـو لجک غـزلر بـیلان
یـار بـاغنه بـار آر بـولسنگ
بـال‌صایادی گـورار بـولسنگ
قـره‌دیر سـروی‌نینگ گـوزی
مـــحمدشاه‌نینگ غـــیزی

بـال‌صایاد بـاغده دیـر بـاغده
قـرمز گـولین تـیرار بـولسانگ
جـان‌صایاد بـاغده دیـر بـاغده
گـورماگـه صـایادنگ یـوزی
بـال‌صایاد بـاغده دیـر بـاغده

ترجمهٔ فارسی:

بـــیا عـزیزم تـو را مـی‌خواهـند
از گـــل قـــرمز تـــو بـــچینم
صحبت‌هایش بـا ساز هـمراه است
در مــــیان گــــروهی از دخـــتران
گـــر راهـــیِ بـاغ یـار هسـتی
گر خواهان دیدن بال‌صایاد هستی
آن سـرو نـاز چشمانی سیاه دارد
دخـــــتر مــــحمدشاه است او

دوســتدار تـو کـنون در بـاغ است
خـــان‌صایاد کـنون در بـاغ است
اردک‌هایش بـا غـازها هـمراه است
خـــان‌صایاد کـنون در بـاغ است
گر طالب چیدن گل قرمز او هستی
کـــــنون یـــار در بـــاغ است
روی‌اش زیـــــباست و دیـــدنی
کنون بال‌صایاد در باغ است، در باغ

تجزیه و تحلیل

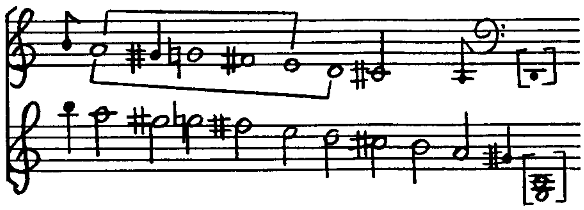
بال صایاد (آوانویسی ۱۹) از دو بخش متضاد تشکیل می‌شود: I (حامل ۳۹-۱)؛ II (حامل ۷۱-۴۰). هر یک از این دو بخش با مقدمهٔ سازی آغاز می‌گردد. مقدمهٔ سازی بخش اول نسبتاً طولانی است (حامل ۱۵-۱). این مـقدمه مـثل اسـتادئم و غئرمزی (آوانـویسی ۸، ۹) بـا تکـرار هـمزمانِ دو نت مـی ـ‌لا در ارزش‌هـای متریک ـ ریتمیک متفاوت شروع می‌شود (عدد ۱، حامل ۱) و سپس به فاصلهٔ چهارمِ زیرتر انتقال می‌یابد. (عدد ۲، حامل ۲). مقدمهٔ بخش اول (حامل ۱۵-۱) به استـثنای پـریود آغـازین ($b-b_2+c$ حـامل ۵-۳) در مجموع، مشتمل بر تغییر یا تکرار فیگورهای موجز کلیشه‌ای است. d (حامل ۶) در زمرهٔ این فیگورها بیش از همه تغییر می‌یابد. فیگور کلیشه‌ای e (حامل ۸) در حامل ۹ مرتباً یک درجه زیـرتر، سکـانس‌وار، ارائـه می‌گردد. جمله‌ها، فیگورها و اجزای ملودیکِ آوازیِ بخش I (حامل ۳۹-۱) در درجهٔ اوّل به‌وسیلهٔ گونه‌های d (حامل ۶) از یکدیگر جدا می‌شوند (حـامل ۴، ۲۳-۲۲، ۲۸-۲۷، ۳۲-۳۰، ۳۶-۳۵). اخـتتام پـریودهای آوازی بخش اول با گونه‌های c (حامل ۵) موجب می‌شود که این بخش از تـوالی قسـمت‌های B (حـامل ۲۳-۱۶)، B_1 (حامل ۲۸-۲۴)، B_2 (حامل ۳۶-۲۹) و B_3 (حامل ۳۹-۳۷) تشکیل شود. خـاتمهٔ آواز در B_3 (حامل ۳۹-۳۷) با تغییرِ کامل فیگور c (حامل ۵) از این جهت الزامی به‌نظر می‌رسد که، اوّلاً به بخش I (حامل ۳۹-۱) اختتام قطعی می‌دهد و ثانیاً، بخش متضاد II (حامل ۷۱-۴۰) قبلاً تهیه می‌شود. مـحدودهٔ تـنال در مقدمهٔ سازی II (c حامل ۴۲-۴۰) تا نت «سی» دوم گسترش می‌یابد. این بخش (حامل ۷۱-۴۰) بر خلاف I

(حامل ۳۹-۱) از توالی قسمت‌های متضاد D (حامل ۴۴-۴۳)، D_1 (حامل ۴۷-۴۵)، E (حـامل ۵۰-۴۸)، F (حامل ۵۴-۵۱)، G (حامل ۶۳-۵۷)، H (حامل ۶۸-۶۴) و I (حامل ۷۱-۶۹) تشکیل می‌شود. دو فیگور b و c پریود مقدمهٔ سازی بخش I (حامل ۳ و ۴) بار دیگر در خاتمهٔ قطعه ظاهر می‌شوند. یادآوری مجددِ پریودِ شروعِ مقدمهٔ بخش I (حامل ۳ و ۴) در خاتمه موجب می‌شود که بال صایاد (آوانویسی ۱۹) نیز در مجموع طرحِ قوس‌واری را داشته باشد.

فیگور موجز t (حامل ۵۸-۵۷) و b_3 (حامل ۶۹) بـا تـحریرهای جُـق‌جُق و خـاتمهٔ μ (حـامل ۵۹) بـا هینگیردی همراه است. هینگیردی عبارت است از: ارائهٔ صدا در محدودهٔ بَم صوتی. از این‌رو می‌توان آن را با واخوان مشابه دانست. پریود آوازی شروع قسمت E (x حامل ۴۸) در خاتمهٔ قطعه (x_2 حامل ۷۱) تقریباً فقط به ارائهٔ تحریرهای جُق‌جُق اکتفا می‌کند. هر مصرع شعر معمولاً با یک یا دو فـیگور مـلودیک تـلفیق می‌شود. به «بال‌صایاد» گاهی یک فیگور ملودیک تعلق می‌گیرد. پریود آوازی اختتامی x_2 (حامل ۷۱) نیز با این عنوان، امّا ناقص، ترکیب می‌گردد. بدین‌ترتیب اختتام قطعه آگاهانه تأیید می‌شود. هجای «آ» یا «آر» در شروع آواز به صدایی طولانی که در ارزش‌های متریک-ریتمیکِ متعلق به آن تجزیه می‌گردد، تـعلق دارد (حامل ۱۶، ۲۹، ۵۷).

بال صایاد (آوانویسی ۱۹) در دستگاه نوایی اجرا شده‌است.

محتوا و توالی اصوات



عزیزم (آوانویسی ۲۰)

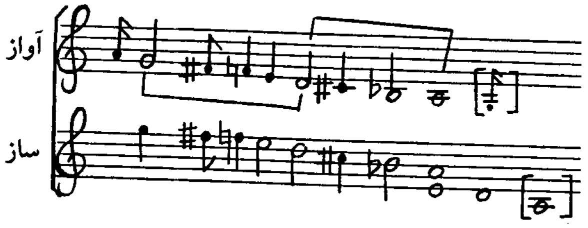
عزیزم نیز از داستان عشقی صایاد و حمرا اقتباس شده‌است. متن آواز (آوانویسی ۲۰) غیرقابل‌تفهیم است. مقدمهٔ آن به‌استثنای شروع (عدد ۱، حامل ۱)، حاوی سه پریود است ($a+a_1$ حامل ۲، b حامل ۳، c حامل ۵). فیگور a_2 (حامل ۴) خاتمهٔ کادانسیِ پریود اول ($a+a_1$ حامل ۲) را خلاصه می‌کند و اختتام آن (حامل ۵) آغاز مقدمه را معرفی می‌نماید. تداوم منظم تغییرپذیری پریودهای آوازی d و d_1 (حامل ۶، ۸) توالیِ قسمت‌های B (حامل ۹-۶)، B_1 (حامل ۱۳-۱۰)، B_2 (حامل ۱۷-۱۴)، B_3-B_5 را به قطعه اهدا می‌کند. طرح پریودیک آواز در d (حامل ۶) با ایجاد صدای خاتمهٔ «لا» در ساز قطعیت می‌یابد. گونه‌های دیگر اولین پریودِ آوازی در سایر قسمت‌ها روی سی‌بمل، و پریود دوم (d_1، حامل ۸) روی «لا» ختم می‌شوند (d_2-d_5، حامل ۱۰، ۱۲، ۱۴، ۱۶). قطعیتِ اختتام پریود دوم (d_1، حامل ۸)، از یک‌سو با تکرار صدای مـاقبل خـاتمه (سـی‌بمل) در

انترمد e (حامل ۷)؛ و از سوی دیگر، با ارائهٔ فیگور شروع مقدمه (عدد ۱، حامل ۱) در پایان آن تأیید می‌شود (عدد ۱، حامل ۹). این پریود (d_1، حامل ۸) مشتمل بر دو جزءِ ملودیک شکل‌گیرنده یا تعلیقی و جوابگو یا اختتامی است. هر یک از این دو جزء تقریباً نصف پریود را در بر دارد. خاتمهٔ جزءِ ملودیک تعلیقی یا شکل‌گیرنده، پیوسته با جُق‌جُق همراه است.

خاتمهٔ پریود آوازی d_1 (حامل ۸) در گونه‌های قسمت B_3 و B_5 سه بار به علت تعلّق «عزیزم خای [خان] عزیزم» به هر یک از آن‌ها تکرار می‌شود. اختتام آواز با هِنگیردی همراه است. این نوع شکل‌گیری و طرح‌بندیِ ملودی، علی‌رغم استثنای فوق‌الذکر، در طول قطعه دقیقاً مراعات می‌شود. یکپارچگی و تقارنِ طرح احتمالاً در تلفیق کلام و موسیقی حائز بررسی است.

عزیزم (آوانویسی ۲۰) در دستگاه قرقلر اجرا شده‌است.

محتوا و توالی اصوات



یه‌تیشسم [یتشسه‌م] (آوانویسی ۲۱)

یه‌تیشسم اقتباسی از داستان عشقی زهره و طاهر به‌شمار می‌آید.

شرح داستان[1]

در ولایت بزرگ تاتار، پادشاهی به نام باباخان حکمرانی می‌کند. او و وزیرش فرزند ندارند. این‌دو، شبی در گورستان با توسل به مناجات، از پروردگار مسئلت می‌کنند که به آن‌ها فرزند اهدا نماید. در همان‌شب، وزیر خواب می‌بیند که هر یک از آن‌ها فرزندی در آغوش دارند. از این‌رو عهد می‌بندند که هرگاه یکی از آن‌ها صاحب دختر، و دیگری صاحب پسر شود، این‌دو را به عقد یکدیگر درآورند. این تعهد به‌صورت عهدنامه‌ای رسمی به مُهر پادشاه ممهور می‌گردد. با گذشت زمان، پادشاه صاحب دختری به نام زهره، و وزیر صاحب پسری به نام طاهر می‌شود. وزیر پس از چندی دار فانی را وداع می‌گوید و پادشاه از عهد خود پشیمان می‌شود. زهره و طاهر که در مکتب ملّانفس تعلیم می‌یابند، از همان آغاز به یکدیگر عشق می‌ورزند. این‌دو از عهدنامهٔ ممهور پادشاه بی‌اطلاع‌اند؛ امّا روزی پیرزن کرباس‌بافی آن‌ها را از این عهدنامه مطلع می‌کند. زهره و طاهر پیمان می‌بندند که تا ابد به این عهدنامه پایدار بمانند. روزی باغبان پادشاه به نام حسن‌فضول با مشاهدهٔ زهره و طاهر در باغ، گزارش امر را به اطلاع شاه می‌رساند. شاه دستور می‌دهد طاهر

---

۱. شرح داستان را آقای رحمان‌قلی توماج نوشته‌است.

را دستگیر کنند؛ او را درون صندوقی جای دهند و به دریا اندازند. سپس از زهره تقاضا می‌کند که از این عشق منصرف شود. زهره، اعتنایی به این تقاضا نمی‌کند و نهایتاً به هجران از وطن تن می‌دهد.

صندوق، سه ماه روی رود فرات که از شهر بغداد می‌گذرد، سرگردان است. عادل‌شاه پادشاه بغداد سه دختر دارد به نام‌های جهانگیر، شهری‌جان و ماهیم‌جان. هر یک از این سه دختر، چهل کنیز جداگانه دارند. ماهیم‌جان، شبی جوانی را در خواب می‌بیند و هویتش را جویا می‌شود. جوان در جواب می‌گوید که اهل ولایت تاتار است؛ پدرش باهر، و خودش طاهر نام دارد. ماهیم‌جان از خواب بیدار می‌شود و در باغ به گردش می‌پردازد. هنگام گردش، ناگهان متوجه می‌شود که شیء سیاه‌رنگی روی آب فرات در حرکت است. با نزدیک‌شدن آن، درمی‌یابد که صندوقی روی آب رها شده است. بلافاصله دستور می‌دهد صندوق را بیرون آورند. ماهیم‌جان جوان بی‌هوشی را در آن می‌یابد که به خواب فرو رفته‌است. کنیزان با پاشیدن گلاب، جوان را به‌هوش می‌آورند و پادشاه صندوق را به ماهیم اهدا می‌کند. امّا طاهر مدام به یاد زهره اشک می‌ریزد. هفت سال از این ماجرا سپری می‌شود. در این مدت کنیزان ماهیم، سکوت طاهر را حاکی از رضایت او می‌دانند و ماهیم را به عقد او درمی‌آورند. طاهر همچنان به ماهیم بی‌علاقه است و بالأخره او را از وجود معشوقه‌اش زهره آگاه می‌سازد؛ امّا عشق ماهیم به طاهر روزبه‌روز شدت می‌یابد. روزی طاهر پیغامی برای زهره می‌فرستد. پیغام به‌صورت صدای درخت به گوش زهره می‌رسد. زهره همراه کنیزان خود در باغ به گردش می‌پردازد، امّا اثری از طاهر نمی‌یابد و در نتیجه بی‌هوش می‌شود و در بستر مرگ به خواب می‌رود. او به پدرش می‌گوید که جز طاهر، خویش دیگری ندارد و مردن برای او بهتر از سوختن در عشق طاهر است. برادر پادشاه پسری دارد به نام قره‌باطیر. شاه، زهره را به عقد قره‌باطیر درمی‌آورد. زهره به این ازدواج تن نمی‌دهد و قره‌باطیر را مجبور می‌کند تا او را ترک کند. او بدون طاهر روزبه‌روز درمانده‌تر می‌شود. کنیزان به‌منظور بهبود حال او مصمّم می‌شوند یکی از همکاران خود به نام گوهر را با لباس قلندری برای یافتن طاهر مأمور کنند. در این میان، قلندری به نام واحد که عاشق دختری به نام شهری‌جان است، زهره را از مأمورکردن گوهر، با توجه به این‌که او دختر است برحذر می‌دارد و خود را برای این منظور پیشنهاد می‌کند. زهره با پیشنهاد او موافقت می‌کند و قلندر پس از پیمودن راه‌های طولانی بالأخره به بغداد می‌رسد و سراغ طاهر را می‌گیرد. او در میان جمعی از مردم سئوال می‌کند که: آیا در میان شما فردی وجود دارد که مانند او در آتش عشق سوخته باشد؟ این سئوال موجب می‌شود که طاهر پس از اعتماد به گفتهٔ قلندر، پیغام زهره را از وی دریافت کند. طاهر از عادل‌شاه رخصت می‌طلبد تا نزد زهره برود. شاه به او پیشنهاد می‌کند که با دخترش ماهیم ازدواج نماید. طاهر این پیشنهاد را رد می‌کند و با کسب اجازه از ماهیم و مادرش، به دیار خود تاتار برمی‌گردد. در بین راه به دو گروه از راهزنان برخورد می‌کند. هر دو گروه پس از اطمینان از حقانیت عشق طاهر به زهره، او را رها می‌کنند. طاهر پس از رهایی از دست راهزنان، با کوه سیاهی مواجه می‌شود. توسل او به پروردگار باعث می‌شود تا کوه تکه‌تکه شود و مسیر او باز شود. در این موقع او از دور، ولایت تاتار را مشاهده می‌کند. در راه و در شهر فرح‌داد، ناگهان فردی نقابدار در برابر او ظاهر می‌شود. طاهر از او تقاضا

می‌کند، نقابش را بردارد. او جواب می‌دهد: اگر من نقابم را بردارم تو از عشق زهره منصرف خواهی شد. من پادشاه حوران هستم و حورلقا نام دارم. تو فردا به دیدار زهره مشرّف خواهی‌شد. طاهر در ادامهٔ سفر به سوی تاتار، مرد ریش‌سفیدی را ملاقات می‌کند. در جواب این مرد ریش‌سفید که از او مکان و هدف سفرش را جویا می‌شود، چگونگی ماجرای عشق خود را به زهره شرح می‌دهد. مرد ریش‌سفید که خود را ملّا ملعون شیخ عبداللعنه نامیده است، گریه‌کنان به طاهر می‌گوید که زهره با قره‌باطیر ازدواج کرده و در نتیجه رفتن او نزد زهره بی‌ثمر است. طاهر به گفته‌های او اعتنا نمی‌کند و به سفر خود ادامه می‌دهد و به‌محض رسیدن به دروازهٔ شهر، سراغ زهره را می‌گیرد. به او خبر می‌دهند که زهره هم‌اکنون در کوشک [اقامتگاه] خود حضور دارد. او بلافاصله به جوار کوشک زهره می‌رود و متوجه می‌شود که او در خواب است. برای بیدارکردن او مقام مخمّس را اجرا می‌کند. زهره با این تصور که قره‌باطیر نزد او آمده است، خود را به خواب می‌زند و اعتنایی به او نمی‌کند؛ امّا ناگهان متوجه می‌شود که طاهر در کنار او ایستاده است. زهره و طاهر با دیدار یکدیگر بی‌هوش و نقش بر زمین می‌شوند. آن‌ها با یکدیگر از رنج‌ها و مشقاتی که هر یک طی سال‌ها متحمل شده‌اند، صحبت می‌کنند. زهره به طاهر هشدار می‌دهد که هرگاه شاه از حضورش اطلاع یابد، او را به قتل خواهدرساند. از این‌رو، طاهر را در صندوقی پنهان می‌کند و آن را به دایهٔ خود می‌سپارد. روزها بدین‌منوال سپری می‌شوند. کنیز پیری که در خانهٔ دایه ساکن است و نسبت به دایه عداوت دارد، طاهر را تهدید می‌کند که اگر غزل عاشقانه نسراید، حضور او را به شاه اعلام خواهدکرد. این تهدید موجب می‌شود که سایر کنیزان، او را به قتل برسانند. بالأخره به پیشنهاد یکی از کنیزان زهره که گلزاده نام دارد، زهره و طاهر با خطبهٔ عقد ملّانفس با یکدیگر ازدواج می‌کنند. پادشاه با این تصور که زهره به عقد قره‌باطیر درآمده است، دستور می‌دهد نه شبانه‌روز جشن گرفته شود. در این میان باغبان (حسن فضول)، محمّدیعقوب‌خان، وزیر پادشاه را از واقعیت ماجرا مطلع می‌کند، او نیز مراتب را به اطلاع شاه می‌رساند. شاه خشمگین می‌شود و دستور می‌دهد تا ملّانفسِ آخوند و باغبان را احضار نمایند. باغبان جریان عقد و مراسم نه شبانه‌روز جشن ازدواج زهره و طاهر را به اطلاع شاه می‌رساند. شاه دستور می‌دهد طاهر را دستگیر و اعدام کنند. طاهر قبل از اعدام، زهره را ملاقات و از او برای همیشه خداحافظی می‌کند. تقاضاهای مکرر زهره از شاه برای عفو طاهر بی‌ثمر می‌مانند و سر طاهر به‌دست جلادان از تن جدا می‌شود. زهره در سوگ طاهر لباس سیاه بر تن می‌کند و در نهایت تألّم، روزی بر سر مزار او، خود را با شمشیری برّان می‌کشد و جسد او را در کنار معشوقش طاهر به خاک می‌سپارند. قره‌باطیر با شنیدن خبر مرگ زهره، بلافاصله بر سر قبر او می‌رود. او هم از شدت تأثّر، خود را می‌کشد و با توجه به وصیتش، در میان زهره و طاهر به خاک سپرده می‌شود. شبی شاه، زهره را در خواب می‌بیند و بلافاصله خود را به سر مزار این دو عاشق می‌رساند. ماهیم‌جان نیز روح پاکی را در خواب می‌بیند که از دنیا شاکی است. در این میان، کاروانی از فاصلهٔ دور ظاهر می‌شود. عادل‌شاه برای انتقام‌گیری از خون زهره و طاهر به سوی تاتار لشگرکشی می‌کند. در بین راه، سپاه جرجان که حکمران آن کرم‌خان است نیز به عادل‌شاه می‌پیوندد. آن‌ها پس از گذشت نوزده روز به تاتار می‌رسند و سپاهیان باباخان را مغلوب

می‌کنند. در همین حال، حضرت علی (ع) و حضرت خضر (ع) بر سر مزار زهره و طاهر حضور می‌یابند و به قدرت پروردگار، روح در بدن آن‌ها می‌دمند و آن‌ها دوباره زنده می‌شوند. باباخان پدر زهره از او طلب بخشش می‌نماید؛ ولی زهره دستور می‌دهد او را به قتل برسانند. او از طاهر تقاضای عفو می‌کند و با میانجیگری وی، زهره او را می‌بخشد. عادل‌شاه، ماهیم‌جان را نیز به عقد طاهر درمی‌آورد و باباخان را بار دیگر به حکمرانی تاتار منصوب می‌کند و خود به موطنش برمی‌گردد. ماهیم همراه با زهره و طاهر در شهر تاتار اقامت می‌گزینند[۱].

* * *

دو نمونه آوانگاری و ترجمهٔ فارسی شعر یه‌تیشسم (آوانویسی ۲۱) در دست است. نمونهٔ اول متعلق به آقای عید محمد اونق و نمونهٔ دوم متعلق به آقای موسی جرجانی است:

نمونهٔ اول (آوانگاری ۲۱)

آوانگاری:

بهادرلار منی یول لانگ یولوما
عاشق منم رحم ایلأنگ لرحالئما
بیر غریب من آیرالئغئنگ داغئندا
بلبل ایدیم زهره جانئنگ باغئندا
قرق بؤری سیز آدی عالمه دولان
هوسیم بار سه‌وش اتسم شاه بیلن
طاهردیر فدا قئلدئم بوجانی
عاشق بولان چکر چوخ چوخ آرمانی

آرزوئم بودئر شول دلدارا یه‌تیشسم
مسافر من شول دیارا یه‌تیشسم
المدام گزرمن یار سورا غئندا
هوسیم کؤپ شول دلدارا یه‌تیشسم
نیچه دوشمان‌لاری دربدر قئلان
حأزیر بولونگ او شل کأره یه‌تیشسم
جانئم بولسون زهره قیزنیگ قربانی
آرمانئم یوق زهره قیزا یه‌تیشسم

ترجمهٔ فارسی:

ای «بهادران» راه را بر من مبندید
عاشقم، خدا را التفاتی
غریبم، سراغ یار گیرم
بلبلی بُدَم به باغ (زهره)
ای چهل شیرمرد شهرهٔ گیتی
به یاری‌ام بشتابید که،
«طاهر»م درین ره جان نهادم
غمزدگان‌اند بسی مرا چه غم

که در پی وصال یارم
رهرو دیار دلدارم
و داغ فراق بر دل دارم
و در دل امید وصال می‌کارم
ای تیرهای بلا بر فرق خصم
خیال پیکار با شاه دارم
که فدایِ زهره بادا عاشقان،
که شوق وصال زهره دارم

---

۱. نمونهٔ دیگری از شرح داستان عشقی زهره و طاهر در کتاب زیر آمده است:
محمدتقی مسعودیه. سازهای ایران. انتشارات نگار (در حال انتشار).

نمونۀ دوم (آوانویسی ۲۱)

آوانگاری:

بـــهادرلر یـــول لانگ مـنی یـولیما
عــرضم بـودر شــول دلدارا یـتیشسه‌م
عــاشیق مـنم رحـم ایـلانگ حـالیمه
مســــافرم شــــول دلدارا یــــتیشسه‌م
بـیر غـریب مـن آیـرالیـق‌نگ داغندا
المــــدام گـرز مـن یـار سـورا غـندا
حـاضر مـنم زهـره غـیزنگ بـاغندا
هـواسم کوپ شـول دلدارا یـتیشسه‌م
قرق ییل لیق سواش‌نگ عـالمه دولان
نــیچه دوشـمان لری دربـدر قـیلان
خــیالم بـارسواش ادسـم شـابیلان[1]
حــاضر بـولینگ شیله کـاره یـتیشسه‌م
طــاهیر دیــر پـدا قـیلدیم بـوجانی
جانیم بـولسین زهـره غیزنگ قـربانی
عاشیق بولان چکر چوخ چوخ آرمانی
آرمـانیم یوغ زهـره غـیزه یـتیشسه‌م[2]

ترجمۀ فارسی:

ای بـــــهادران مــــرا بـــدرقه کـــنید
آرزویــم ایــن است کـه بـه آن دلدارم بـرسم
مــن عــاشقم، رحــم کــنید بـر مـن
مســـافرم، بــــه آن دلدارم بـــــرسم
در کــــوه جــدایـــی مــن بــیگانه‌ام
هـــمیشه در پــی یــار، پُـرسان مــی‌گردم
مـــن کـــنون در بــاغ مـعشوق، زهـره‌ام
در هــــوسم، بــــه آن دلدار بـــــرسم
جــــنگ چـــهل‌ساله‌ات عــالم‌گیر شــد
دشــــمنان زیــادی را دربـــه‌در کـــردی
کـــنون خـــیال نــبرد بـــا شـاه را دارم
حـــال در آرزوی ایــن کــارم حــاضر بــاشید
طــاهر گـوید مـن فـدا کـردم ایـن جان را
جـــــانم در راه زهــــره قـــربانی شــود
عاشق در حسرت وصل یار به زحمت می‌افتد
مـــــن آرزو دارم بـــــه آن دلدار بـــــرسم

تجزیه و تحلیل

مقدمۀ سازی غیر از شروع (آوانویسی ۲۱، عدد ۱ حامل ۱)، در درجۀ اول نت خاتمۀ «لا» و مـاقبل خـاتمۀ «سل» را تکرار می‌کنند. ملودی در هر یک از وحدت‌های متریک فیگور b مقدمۀ سازی (حامل ۳)، مرتّباً یک درجه زیرتر، سکانس‌وار ارائه می‌شود. بر این اساس، نت «لا» در اولین وحدت متریک a_2 (حامل ۴)، هم نت شروع جملۀ اخیر و هم خاتمۀ فیگور قبلی (b حامل ۳) محسوب می‌شود. انترمدسازی $e-e_4$ (حامل ۱۰-۷) محدودۀ تنال ملودی را تا «می‌بمل» دوم و مقدمۀ بخش II (g+b حامل ۱۳) تا «سل» دوم گسترش می‌دهد. انترمدهای سازی بخش اخیر، فیگور دوم مقدمۀ آن را (b حامل ۱۳) با a_1 (حامل ۳) در هم ترکیب می‌کنند (حامل ۱۶، ۱۸-۱۷). بدین‌ترتیب، طرح یه‌تیشسم از صراحت کاملی برخوردار نیست:

---

۱. شاه بیلن
۲. نمونۀ دیگر شعر یه‌تیشسم در مأخذ زیر انتشار یافته‌است:
زهره ـ طاهیر. یازان: ملانفس. قابوس نشریاتی، گنبدقابوس [بدون تاریخ]، ص ۱۷۱ تا ۱۷۲.

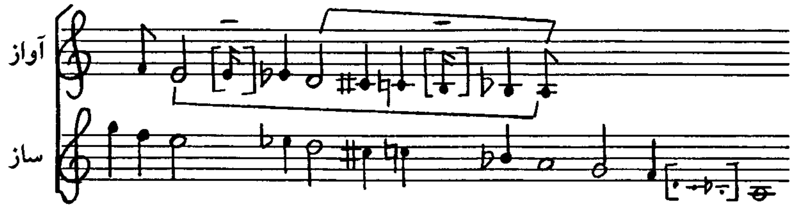
I	A	(حامل ۵-۱)	II	C	(حامل ۱۶-۱۳)
	B	(حامل ۱۰-۶)		B_2	(حامل ۱۸-۱۷)
	B_1	(حامل ۱۲-۱۱)		B_3	(حامل ←۲۱-۱۹)

پریودها، جمله‌ها و فیگورهای آوازی، متر آزاد دارند و مقدمه و انترمدهای سازی دارای متر مشخص‌اند. ویژگی‌های ملودی، به‌نحوی که گذشت، موجب می‌شوند که قطعه حالتی از تجسم یا پلاستیسیته بگیرد.

به هر مصرع شعر، یک جمله یا فیگور ملودیک تعلق دارد. پریود ز (حامل ۱۵)، غیر از شروع، در هجاهای نامفهوم «آ، او» اجرا می‌شود. لحن محزون آواز، ناشی از ارائهٔ آن در دستگاه قرق‌لر، به علت اختتام کلیشه‌ایِ جمله‌های c و d (حامل ۶، ۷) و تغییرات آن‌ها (حامل ۱۲، ۱۷، ۲۰، ۲۱) که نت خاتمهٔ «لا» به‌طور خفیف با عبور از تکرار دو دیز ـ سی‌بمل ایجاد می‌شود، تشخص می‌یابد. این اختتام تابع آگوگیک است[۱].

دستگاه مورد اجرای قطعه در آواز و مقدمهٔ سازی متفاوت است: آواز، با توجه به این‌که فضای ساختار اصلی ملودی عمدتاً دارای توالی اصوات «ر»، «دو دیز»، «سی‌بمل» و «لا» است، در دستگاه قرق‌لر، و مقدمهٔ سازی (حامل ۵-۱) به‌علت دارابودن «سی‌بمل» و «دوبکار» در دستگاه تشنید ارائه شده‌اند.

محتوا و توالی اصوات



توماقلی (آوانویسی ۲۲)

توماقه، قبه‌ای فلزی است که دختران ترکمن بر روی کلاهک خود نصب می‌کنند. توماقلی یعنی دختری با کلاهک توماقه‌دار. توماقلی اقتباس‌یافته از داستان عشقی شاه‌صنم و غریب است.

---

۱. آگوگیک، آن‌گونه که هوگوریمان توضیح می‌دهد، عبارت است از: نوانس تمپو در ریتمیک یونان [قدیم]. وی آن را به‌عنوان مفهومی قابل‌تعویض یا مکمّل در زمینهٔ دینامیک و غیرقابل‌ثبت در ارتباط با تغییرات تمپو مطرح می‌کند.
آگوگیک به‌طور گسترده شامل ارائهٔ سکانس، امتناع از جهش تصاعدی و تردید یا سکوت قبل از شروع تم [ملودی] است. تمپو روباتو اگرچه با آگوگیک مشابه است، امّا در اصل نوع ویژه‌ای از آن محسوب می‌شود.
Agogik. Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz 1967, S. 15.

شرح داستان

داستان شاه‌صنم و غریب که در زیر می‌آید، گزیدهٔ اجمالی و بازسازی‌شده‌ای است از سه نمونه داستان که دکتر آنه‌بردی ـ پیکر نوشته است. داستان عشقی شاه‌صنم و غریب در مجموع، گونهٔ دیگری از داستان زهره و طاهر است:

شاه عباس، پادشاه شهر دیاربکر، وزیری دارد به نام حسن. همسر او و همسر وزیرش هر دو باردارند. پادشاه و وزیر عهد می‌بندند در صورتی‌که پادشاه دارای پسر و وزیر او صاحب دختر شود یا برعکس، این‌دو به عقد یکدیگر درآیند. شاه این تعهد را طی دستخطی ممهور و امضاشده، به وزیر خود می‌سپارد. با گذشت زمان، دختری نصیب پادشاه و پسری نصیب وزیر می‌شود. شاه، دختر خود را شاه‌صنم و وزیر، پسرش را غریب می‌نامد و به همین مناسبت، هفت شبانه‌روز مجلس جشن و سرور برگزار می‌شود. این‌دو از همان اوان کودکی و در هفت‌سالگی که روانهٔ مکتب می‌شوند، به یکدیگر عشق می‌ورزند. حسن، وزیر شاه بیمار می‌شود و دار فانی را وداع می‌گوید. او تعهدنامهٔ پادشاه را به همسرش می‌سپارد. شاه، پس از درگذشت وزیر، نه‌فقط به تعهد خود عمل نمی‌کند؛ بلکه حتی غریب و خواهرش، گل‌جمال و مادر آن‌ها، آبادان، را از شهر اخراج می‌کند. غریب، با توکل به تقدیر و با خصایلی درخور یک عاشق، بدون هراس، در راه عشقی که آن را حقیقی و پایدار می‌داند، قدم می‌گذارد؛ جان بر کف همه چیز را تقبّل می‌کند و به مقدرات تسلیم می‌شود. سال‌ها آواره و سرگردان از شهری به شهر دیگر کوچ می‌کند؛ و با وجود اشتغال به مشاغل مختلفی مثل چوپانی، باغبانی، آسیابانی و غیره، هیچ‌گاه خاطرهٔ معشوق را از یاد نمی‌برد. او نه‌فقط پیوسته به عشق خود وفادار باقی می‌ماند، بلکه علاقه و عشقش به شاه‌صنم روزبه‌روز شدت می‌یابد.

شاه‌صنم و غریب اگرچه بارها با کمک افراد نیکوکار به وصال کوتاه‌مدتی دست می‌یابند؛ امّا از ترس غضب شاه و خطراتی که پیوسته غریب را تهدید می‌کنند، وصال آن‌ها به هجران مبدّل می‌شود. شاه‌صنم، با توجه به این خطرات، عاقبت‌اندیش است. او مدام سعی می‌کند غریب را از این خطرات محافظت کند. در حالی که غریب، هرگونه خطری حتّی به‌دار آویخته‌شدن یا خطرات جانی دیگر را تقبل می‌نماید.

جدایی این‌دو ابتدا، پنج سال و در آخرین مرحله، هفت سال به‌طول می‌انجامد. غریب در طول این سال‌های جدایی، در شهرهای شیروان، بغداد و حلب شیروان آواره و سرگردان است. شاه‌عباس به گل‌نهال که بعدها لقب آقجه را می‌گیرد، عشق می‌ورزد. منصوربای، پدر گل‌نهال با هوشیاری تمام، شاه را از عشقش نسبت به دختر خود منصرف می‌کند و در نتیجه، گل‌نهال با بازرگانی به نام ازبرخوجه ازدواج می‌کند. در این میان، عیّاری حیله‌گر، گل‌نهال را نزد شاه‌عباس می‌آورد. شاه با توجه به تضرّع بی‌حدّ گل‌نهال، نهایتاً به او ترحم می‌کند و به‌عنوان دختر دوم خود، گل‌نهال را نزد شاه‌صنم می‌فرستد. آقجه نه‌فقط یار، غمخوار، محرم اسرار و تسلی‌بخشِ روحیِ شاه‌صنم است؛ بلکه یک‌بار خود را به‌صورت درویش، و بار دیگر به‌صورت سیّدی درمی‌آورد و سعی می‌کند غریب را از شیروان و بغداد به دیار بکر نزد شاه‌صنم بیاورد. شاه‌صنم نیز با توجه به این محبّت و گذشتِ بی‌حد آقجه، تا آخر عمر به وفاداری خود نسبت به او سوگند یاد می‌کند.

در برابر مأموران، منجّمان و قرعه‌کشان شاه یا دشمنان و خائنان به این دو عاشق و معشوق، افراد دیگری مثل یاسماق‌ماما، ازبرخوجه، عبدالله وزیر، وزیر کهنه‌کار، بابانیاز عاشق و قلندر و شاه‌مردان، پیوسته به‌عنوان یار و یاور این‌دو باقی می‌مانند. غریب نیز با توجه به اخلاق نیک و هنر والایش، همه‌جا حتّی نزد شاهان مقام ارجمندی دارد. چه‌بسا دختران و زیبارویانی که او را تهدید به مرگ می‌کنند، ولی او به این تهدیدها اعتنا نمی‌کند و به عشق خود حتی در سخت‌ترین شرایط همچنان پای‌بند است. عاقبت، تقدیر جرعه‌ای از تأثرات عشق او را به شاه‌عبّاس می‌چشاند. شاه با آگاهی از عشق آتشین او و با احساس تأثّر از این شرایط، بالأخره موافقت می‌کند که شاه‌صنم و غریب به وصال یکدیگر برسند. شاه‌صنم، با توجه به فطرت ذاتی خود و نیز به علت هراس از خطری که متوجه غریب است؛ اگرچه به گونه‌ای تصنعی، ولی سعی می‌کند با او به نزاع بپردازد تا او را از خطرات دشمنان برحذر دارد. او بارها با این هدف که اعمالش صرفاً در جهت ایجاد آرامش برای او نیست، به همراه غریب عازم سفر می‌شود و خطرات ناشی از سفر را با جان و دل می‌پذیرد و سپس به صلاحدید او از سفر بازمی‌گردد. با وجود این، او هیچ‌گاه آرامشی را احساس نمی‌کند و همیشه چشم به‌راه و آشفته‌حالِ غریب است؛ به‌حدّی که حتی از کوه و کمر، دشت و بیابان و باد و پرنده، پیوسته سراغ غریب را می‌گیرد. آقجه، یار، همراز و همدرد او نیز، گاه برای دعوت شاه‌صنم به صبر، تألم خود را ناشی از فراق یار، با شاه‌صنم در میان می‌گذارد. روزی، شاه‌صنم تصمیم می‌گیرد خود را در دریای تونی غرق کند؛ ولی آقجه مانع می‌شود. شاه‌صنم و غریب در آخرین دوران فراق، در کنار سرتپه نایزاحال، عهد می‌بندند تا مدت هفت سال نسبت به‌هم وفادار بمانند. غریب پس از این تعهد راهی شهر حلب‌شیروان می‌شود و در آن‌جا نزد آسیابانی به نام بابانیاز اقامت می‌گزیند. بابانیاز خود نیز عاشقی سرگردان، مانند غریب است. شاه‌صنم در یک شب عید، غریب را در حالی‌که شایعهٔ فوت او در شهر پیچیده‌است، در خواب می‌بیند. کنیزی به نام تانسوق ادعا می‌کند که برادرش مرگ غریب را به چشم خود دیده است. بدین‌ترتیب، خویشاوندان غریب برای او مجلس ختمی برگزار می‌کنند؛ امّا شاه‌صنم این شایعه را باور نمی‌کند و سعی می‌کند، در صورت امکان، قبر او را از نزدیک ببیند. او به همین منظور در صدد پیداکردن راه‌حلّی است؛ تا بالأخره باباخان شاطر را مَحْرم دانسته و با جلب موافقت پدر خود، با این بهانه که چهل‌روز به شکار خواهدرفت، سفر چهل‌روزهٔ خود را آغاز می‌کند. شاطر به قصد تصاحب شاه‌صنم، او را به جای حلب‌شیروان، به ولایت قزاق هدایت می‌نماید. این عمل او باعث می‌شود که شاه‌صنم، شاطر را در بین راه به هلاکت برساند و خود با لباس مردانه، در جست‌وجوی غریب، از شهری به شهر دیگر برود. او به خاطر این کار، دستگیر و زندانی می‌شود؛ ولی با معرّفی خود به عنوان پسر شاه‌عباس، آزاد می‌شود و با حمایت شاهِ شهر موفق می‌شود به دیار بکر برگردد. غریب به‌محض رسیدن به حلب‌شیروان، پیغام آقجه را به ازبرخوجه می‌رساند. ازبرخوجه پس از دریافت پیغام، با شتر بادپای خود راهی دیار بکر می‌گردد.

شاه‌عباس تصمیم می‌گیرد شاه‌صنم را به عقد فرماندارش، شاه‌ولید، درآورد و از دخترش تقاضا می‌کند با این تصمیم موافقت کند. شاه‌صنم، پیشنهاد شاه را مشروط بر این‌که هفت‌ماه جشن و سرور برگزار کنند،

قبول می‌کند و شاه نیز تقاضای او را می‌پذیرد. دختر شاه با قبول پیشنهاد پدر، در اصل دو هدف را مد نظر دارد: اول این‌که از تعهد هفت‌ساله‌اش با غریب فقط هفت‌ماه باقی مانده‌است؛ و ثانیاً چون خبر برگزاری جشن هفت‌ماهه، همه‌جا شایع خواهدشد، در نتیجه غریب می‌تواند، در صورت تمایل، خود را هر چه زودتر به او برساند.

زمان به گونه‌ای سریع سپری می‌شود. ازبرخوجه در روزهای آخر دوران هفت‌ماهه به دیار بکر می‌رسد. شاه‌صنم با شناختن او، سراغ غریب را می‌گیرد و تعهد می‌کند، اگر او غریب را نزد شاه‌صنم بیاورد، آقجه را به عقد او درخواهد آورد. ازبرخوجه برای یافتن غریب، با مقداری وجه نقد، دستمال، کارد یادگار غریب و انگشتر [حلقه] مخصوص شاه‌صنم، دیار بکر را ترک می‌کند و موفق می‌شود بالأخره او را پیدا کند. وی همهٔ وقایع را برای غریب تعریف می‌کند. غریب روانهٔ دیار بکر می‌شود. در بین راه، اسب‌سواری او را بر اسب خود می‌نشاند. در ادامهٔ سفر، پادشاه تبریز را که دختری است، ملاقات می‌کند. غریب تمام هدایای پادشاه تبریز را بین فقیران تقسیم می‌کند و پس از بیان داستان عشقش برای پادشاه، به راه خود ادامه می‌دهد. بار دیگر، همان سوار او را بر اسب می‌نشاند و از او می‌خواهد، چشم‌هایش را ببندد و سپس باز کند. غریب با بستن و بازکردن چشم‌های خود، به دیاربکر می‌رسد. این سوار که خود را شاه مردان معرفی کرده است، مقداری از خاک پای اسب خود، دُلْدُلْ را به غریب می‌دهد و از او می‌خواهد تا آن را به چشم مادر و خواهرش که در این مدت، در اثر تضرع ناشی از فراق او، نابینا شده‌اند، بمالد. غریب بالأخره هنگام شب به منزل مادر و خواهر خود می‌رسد. ابتدا کسی او را نمی‌شناسد؛ ولی او متوجه می‌شود که آخرین شب هفت‌ماههٔ تعهد فرا رسیده‌است. از این‌رو با تامدئرای [دوتار] خود به‌سوی محل مراسم عروسی روانه می‌شود و در راه، هنگام نواختن، مادرش او را می‌شناسد. غریب از ترس این‌که مبادا مادرش هیجان‌زده شود، هویّت خود را پنهان می‌کند و رهسپار مراسم عروسی می‌شود. در بین راه یکی از دوستان او به‌علت واهمه از خطری که جان غریب را ممکن است تهدید کند، او را از شرکت در مراسم عروسی منع می‌کند؛ امّا غریب خود را به ماهی و شاه‌صنم را به آب تشبیه می‌کند و نتیجه می‌گیرد که زندگی بدون شاه‌صنم برای او معنی ندارد.

غریب در بین راه، قلندری را که اهل بغداد است، ملاقات می‌کند. قلندر بدون آنکه او را بشناسد، سرگذشت پدربزرگ غریب را برای او شرح می‌دهد: پدربزرگ او هیزم‌شکنی بوده است که در نزاع بر سر تصاحب گنجی به قتل می‌رسد. او وصیت می‌کند تا فرزندانش را، یکی داد و دیگری بیداد لقب دهند. بیداد به علت ترس از جان خود، شهر بغداد را ترک می‌کند و به دیار بکر می‌گریزد. در این شهر شاه‌عباس او را که همان پدر غریب است، با نام حسن به وزارت منصوب می‌کند. غریب خود را به قلندر معرفی می‌کند و هر دو به‌اتفاق به مراسم عروسی می‌روند. در مراسم عروسی همین‌که غریب شروع به نواختن می‌کند، شاه‌صنم او را می‌شناسد و از فرط هیجان، خود را از تخت بر روی غریب می‌اندازد و هر دو بی‌هوش، نقش بر زمین می‌شوند. این واقعه موجب می‌شود که عده‌ای از شرکت‌کنندگان، از مراسم بگریزند و عده‌ای دیگر، این

واقعه را مورد تحسین قرار دهند. همین‌که خبر این حادثه به شاه‌ولید می‌رسد، دستور می‌دهد غریب را به قتل برسانند؛ ولی چون مردم مانع کشتن او می‌شوند، خود تصمیم می‌گیرد تا با شمشیر او را به هلاکت برساند. در این موقع ازبرخوجه از راه می‌رسد و او را از تصمیمش منصرف می‌کند. قلندر نیز لباس، پول و خاک پای اسب دُلْدُلْ را به خانهٔ غریب می‌برد و خاک پای اسب را به چشم‌های مادر و خواهر او می‌مالد تا بینایی خود را بار دیگر بازیابند. شاه‌عبّاس پس از اطلاع از این واقعه با عصبانیت غریب را تهدید به مرگ می‌کند. غریب مانند همیشه آمادهٔ هرگونه فداکاری است. او همچنان اناالحق‌گویان در راه رسیدن به عشق خود مقاوم است. شاه‌عباس در نهایت، به وصال این‌دو، تن می‌دهد و مراسم ازدواج شاه‌صنم و غریب هفت شبانه‌روز با جشن و سرور برگزار می‌شود.

ازبرخوجه نیز که به عهد خود عمل کرده‌است، آقجه را از شاه‌صنم خواستگاری می‌کند. این‌دو هم بعد از ده سال فراق، به وصال یکدیگر می‌رسند و مراسم ازدواج آن‌ها، سه شبانه‌روز با جشن و سرور همراه می‌شود.

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی شعر توماقلی (آوانویسی ۲۲): موسی جرجانی

آوانگاری:

عاشیق بولیب جور و جفا چکمیان
اونینگ عاشیق لقنه اعتبار بولماز
یار یولنده گوزدان یایشن دوکمیان
اونینگ سری ایله آشکار بولماز
خوشوقت عمرینگ غایغی بیلان گچرمه
چایشرمه عقل‌نگی پهمینگ یترمه
گل دوستم گونکله گمان گترمه
عاشق‌لرینگ ایشی بیله‌غین بولماز
جدا دوشیب بیله قالماز حسرت‌ده
انشاالله قالمه‌سین یارینگ کلفت‌ده
گوترگین باشینگی قالمه محنت‌ده
قرمز گل‌نگ دگرسنده خار بولماز
پروانه‌دک اوزین اوده‌سالمه‌یان
منصور دیین اگر حق[1] دییب اولمه‌یان
اسماعیل‌دک اوزین قربان قلمه‌یان
اونینگ سری ایله آشکار بولماز
صنم آیدار ایمه قایغی هجرانی
عشق دردنینگ بولماز اکن درمانی
برگون نازل بولار آجل پرمانی
عاشیق لرینگ ایشی بیله غین بولماز

نمونهٔ دیگر شعر توماقلی[2]:

عاشیق بولیب، یار جبرینی چگماگن
اونینگ عاشق لیغنه اعتبار اولماز
یار یولیندا گوزده یاشین دوگماگن
اونینگ سری ایله آشکار اولماز
خوشوقت عمرینگ کویوب یاقیب اوتورمه
جاشیرمه عقلنگی فهمینگ یترمه

---

۱. اناالحق

۲. شاصنم - غریب. قابوس نشریاتی. گنبدکاووس [بدون تاریخ]، ص ۶۳ تا ۶۴.

گـل، دوستم، کونگلنگه قایغی گتورمه
جـدا بـولدیم دیب بـولمه خسرت‌ده
گـوتارگیل بـاشینگی بولغیل صحبتنده
پـوانـه‌دک اوزیـن او دا سـالمه‌یان
اسـماعیل‌دک اوزیـن قـربان قـیلمایان
صـنم آیـدار، ایـمه قـایغی هـجرانـی
بـیر گـون سـاویرارلار اجـل فـرمانی

زمـانینگ هـمیشه بـیله دار اولمـاز
انشـاالله سـاغ مـن، بـولمه کـلفت‌دا
بـلبل گـلینگ دگـراسـینده خار اولماز
مـنصور دیین انـاالحـق دییب اولمـایاین
عـاشق مـن دیگـاندا، اعـتبار اولمـاز
عشـق دردینینگ بـولماز اکـان درمـانی
بـو دنـیا هـیچ کـیمه وفـادار اولمـاز

ترجمهٔ فارسی (آوانویسی ۲۲):

عاشقی کـه در راه عشـق جـور و جـفا نکشـد
کسی که در فراغ یار از چشمانش اشک نریزد
خوشی عـمرت را بـا نـاراحـتی سپری مکـن
بـیا ای دوست مـن گـمان بـه دل راه مـده
آن‌قدر در حسرت جدایی بـاقی نـخواهـد مـاند
سـر بـلند کـن و در مـحنت مـباش
کسی که چون پـروانـه خـود را بـه آتش نـزند
چـون اسـماعیل خـود را قـربانی نکـند
صـنم گـوید غـم هـجران مـخور
روزی فـرمان اجـل نـازل خـواهـد شـد

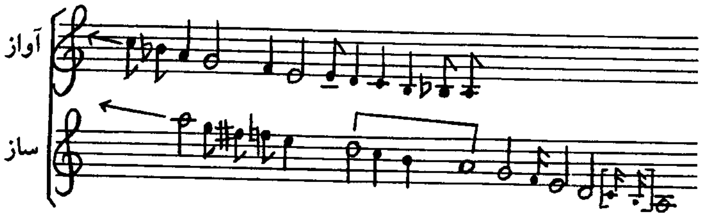
عشـق او اعـتبار نـخواهـد داشت
عشق او در میان مـردم آشکـار نـخواهـد شـد
عـقل و فـهمت را از دست مـده
کـار عـاشقان ایـن‌قدر دشـوار نـخواهـد بـود
انشـاالله کـه یـار تـو در زحـمت نـخواهـد بـود
در اطـراف گـل قـرمزت خـار نـخواهد بـود
چـون مـنصور حـق‌گویان از بـین نـرود
سـرّ او در مـیان مـردم آشکـار نـخواهـد شـد
درد عشـق درمـان نـخواهـد شـد
راه عـاشقان آن‌قـدر دشـوار نـخواهـد بـود.

تجزیه و تحلیل

مقدمهٔ توماقلی (آوانویسی ۲۲، حامل ۶-۱) از توالی تعدادی جمله و فیگور متضاد تشکیل می‌شود. محدودهٔ تحرک ملودی در e (حامل ۵) و نمونهٔ تطویل‌یافتهٔ آن (e_1 حامل ۶) تا «لا»ی دوم، توسعه یافته‌است. جمله‌ها و فیگورهای مقدمه (حامل ۶-۱) به‌صورتی اختصاریافته یا به‌تنهایی و یا تلفیق‌شده، پریودها و فیگورهای آوازی را از هم جدا می‌کنند (حامل ۸، ۹، ۱۱). قطعه نیز با گونهٔ دیگر جمله‌ها و فیگورهای مقدمه خاتمه می‌پذیرد.

بدین‌ترتیب، توماقلی (آوانویسی ۲۲) نیز در مجموع، طرح قوس‌واری دارد. پریودهای آوازی اغلب به‌وسیلهٔ سکوت از هم جدا می‌شوند (f حامل ۷، b حامل ۱۳). بیش‌تر آن‌ها تحریرهای جُق‌جُق دارند. به‌نظر می‌رسد که ارائهٔ جُق‌جُق در قالب پریودها و جمله‌های آوازی، به سبک انفرادیِ خواننده مربوط باشد.

محتوا و توالی اصوات



اگر توالی اصوات در آواز معیار باشد، توماقلی (آوانویسی ۲۲) در دستگاه تشنید اجرا شده‌است.

جان‌جان (آوانویسی ۲۳)

جان‌جان از داستان عشقی عاشیق غریب[1] اقتباس شده‌است.

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

نمونهٔ اول

آوانگاری:

سوزلاشمده سنگا ـ جان‌جان ـ قربان بـولاین آلدی جـانیمی جـلاد گـوزلرینگ سـنینگ
سـنگاگـلان دردی اوزیـم آلایـن قـانم دوکسـه قـره‌گـوزلرینگ سـنینگ
گـوزل‌لر ایـچنده سـن بـیر اوتـاقه گـل ایکـیمز گشت ادایـلی بـو بـاغه
دنـیانینگ بـارغیزی سـنگا صـدقه مـونگ غـیزه بـرمه‌رین (گـوزلرینگ سـنینگ)
عـاشق بـولان جـاندان امـیدین اوزار گیجه‌لر یاتمان کشتی‌نینگ گولنده قرقلاب یوزر
یـاشیل بـاش صـونه‌لی کـول‌لرینگ سنینگ غـریب عـاشق گـل دیـیب، گـل‌نینگ زاری‌دیر
گـوران آیـدار اول غـیزکیم‌نگ یـاری‌دیر یـول یـوریسه، گـوزلریمه داری‌دیـر
قدم‌نگ‌دان چقان توزلرینگ سنینگ

نمونهٔ دوم[2]

آوانگاری:

سـوزله سـوزله سـنگا قـربان بـولاین جانیم آلدی شیرین سوزلارینگ سـنینگ
سـنگا گـلن دردی سـاتین آلایـن جـانیم آلدی آلاگـوزلارینگ سـنینگ

---

۱. نوشتهٔ موسی جرجانی. داستان عشقی عاشق غریب، همان داستان شاه‌صنم و غریب است.
۲. شاصنم ـ غریب. ص ۹۴-۹۳.

عـــاشق بـولان جـاندان امـیدین اوزار — گــیجه‌لار دیـــنماین، نــوحه‌لار دوزار
کـوللارینگ ایـچنده قـارقیلداب یـوزار — یاشیل باش سونالی غـازلرینگ سـنینگ
گـــوزل‌لار ایـــچنده سـن‌سن اوتـاغا — گــل، ایکـــیمز کشت ادالی بــو بـاغا
دنـــیانینگ مـــحبوبی سـانگا صـدقا — مونگ قیژا دگمزمی نـازلارینگ سـنینگ!
قـــربان اولام قـــاشلارینگا گـــوزینگا — دال گـــــردنه، قــــامتنگا یـــوزینگا
صـدقا بـولسون شـیرین جـانیم سـوزینگا — جانیم آلدی سویجی سوزلارینگ سنینگ
غـریب عـاشق، گـل یـوزنینگ زاریـدر — گــوران آیـدار بـولارکیمینگ یـاریدر؟
یـــول یـورا سـنگ گـوزلاریمه داریـدر — قـدمینگدن چیقان تـوزلارینگ سـنینگ

ترجمهٔ فارسی (آوانویسی ۲۳):

ای جانم! به وقت حرف‌زدن، قربان حرف‌هایت بروم — چشـــــمان افســـون‌گرت جـــانم را گـــرفت
درد تــــو را بــــه جــــان بــــخرم — چشمان سیاهت، خونم را بـه جـوشش درمـی‌آورد
در مـــیان زیـــبارویان تــو نــمونه هســـتی — بـــیا بـــا هـــم در ایـــن بـــاغ گـردش کـنیم
هـــمهٔ دخـــتران دنـیا در راه تـو صـدقه بـاشند — چشـــمان تـــو را بـــه هـزار دخـتر نـمی‌بخشم
کسـی کـه عـاشق شـود از جـان امـیدش را مـی‌بُرَد — شب‌هــا نــخوابـیده و در دیـار عشق شـناور شـود
قـــربان اُردک‌هـــای بـــرکهٔ تـــو — عـــاشق غـریب در پـی گُـل، گُـلش را مـی‌جوید
هـر بـینندهای خـواهـد پـرسید کـه آن یـار کـیست — راه‌رفـــتنش بـــرای چشـــمانم دَواست

قربان گرد و خاک قدم‌هایت بروم

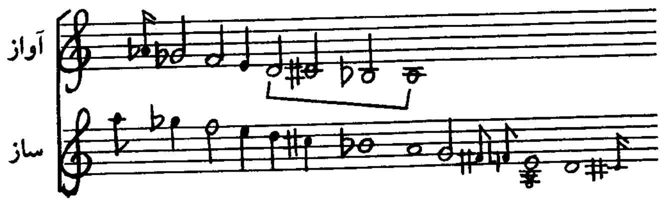
تجزیه و تحلیل

در مقدمهٔ سازیِ جان‌جان (آوانویسی ۲۳، حامل ۴-۱) نیز انترمُدهای سازی که پریودها، جمله‌ها و اجزای ملودیک آوازی را از هم جدا می‌کنند، در ابتدا معرفی شده‌اند. در این‌جا دومین وحدت متریک پریود c_1 (حامل ۳) که از تکرار دو نت «سی‌بمل» و «لا» در ارزش‌های متریک دولاچـنگ و سـه‌لاچنگ بـه گـونه‌ای گسترده تشکیل می‌شود، موظف است اجزای ملودیک آوازی را از هم جدا نماید ($g-g_3$ حامل ۶، ۷، ۱۰). آخرین جزءِ مـلودیک آوازی پـیوسته بـا تـحریرهای جُـق‌جُق هـمراه است (حـامل ۶، ۷، ۹، ۱۰). تـغییر اختصاریافتهٔ d (حامل ۳) در ادامهٔ تحریرهای جُق‌جُق (d_1، d_2 حامل ۷، ۱۰) طرح پریودیک آواز را تثبیت می‌کند (حامل ۷، ۱۰). پریودهای آوازی (حامل ۷، ۱۰) پیوسته به‌وسیلهٔ فیگور شروع مقدمه (a حامل ۱) به‌صورت اوستیناتو از هم جدا می‌شوند (a_2، a_3 حامل ۸، ۱۰). پریود e (حامل ۵) که محدودهٔ ملودی را تا «لا»ی دوم گسترش می‌دهد، خود مقدمهٔ آواز محسوب می‌شود. بنا بر این در این‌جا هم جمله‌های آوازی در قالب دو بخش، توالی می‌یابند: I (حامل ۱۱-۵)، II (حامل ← ۱۲). تنها یک بخش آوانویسی شده‌است.

جان‌جان (آوانویسی ۲۳) در دستگاه قرقلر اجرا شده است. لحن محزون ملودی با تلاقیِ همزمان دو نت

«فا»ی اول و «می» دوم به‌صورت ترکیبی ناهماهنگ در شروع d و گونه‌های آن، (حامل ۳، ۷، ۱۰) تشدید می‌شود.

توالی و محتوای اصوات



دوران بی‌بی (آوانویسی ۲۴)

دوران بی‌بی از داستان عاشقانهٔ چانگ‌لی باغشی [بخشی] و بی‌بی اقتباس شده است[1]. چانگ‌لی باغشی یکی از خوانندگان معروف ترکمن است و عاشق دختری به نام بی‌بی بوده است. در نتیجه، آوازهایی را که اجرا کرده، اغلب عنوان خود او و بی‌بی را دارند[2].

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

غمگین گونم جوش ایلاییب — گلدی بیزه دوران بی‌بی
بیزه بیر خوش خبر یتر — سینم سنگا دوشدی بی‌بی
گوزیم دوشدی گوزلاب دوردیم — قوزقا لادی کونه دردیم
دنیاده کوپ گوزل گوردیم — گونم آرزو ادر بی‌بی
عاشق‌نینگ بولماز حیاسی — باشینده کوپ دیرغوغاسی
موج اورار عشق‌نگ دریاسی — گون تلواس ادر بی‌بی
عاشق چانگ‌لی سن‌سن یازیم — باغده بتان آلمه ناریم
یار سیز منینگ یوغ قراریم — گون تلواس ادر بی‌بی

ترجمهٔ فارسی:

وجود غمگینم می‌جوشد — کنون دوران ما فرا رسیده، بی‌بی
برای‌مان خبر خوش بیاور — نظرم به تو افتاده، بی‌بی

---

۱. نوشتهٔ موسی جرجانی (شرح داستان در دست نیست).

۲. مصاحبه با دکتر مجید تکه در تاریخ ۱۰ فروردین ۱۳۷۷ در گنبد کاووس

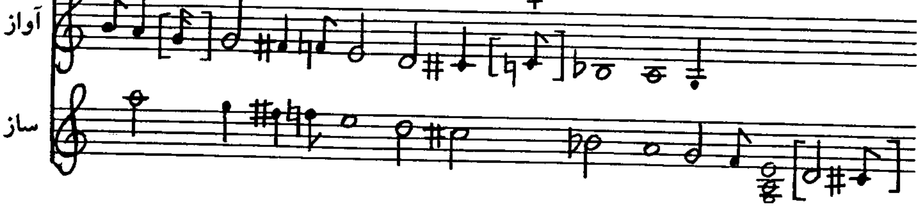
چشــمم بــه تــو افــتاده نـظاره کـردم — درد کـــهنه‌ام دوبـــاره زنـــده شـــد
در دنـــیا، زیـــباروبان زیـادی دیـدم — وجـــودم آرزوی تـــو را دارد، بـــی‌بی
عـــاشق، حـــیا نـــخواهـــد داشت — در ســـــر غـــوغای زیـــادی دارد
دریـــای عشـــق او مـــوج مـــی‌زند — دلم هـــوس تـــو را دارد، بـــی‌بی
عاشق چانگ‌لی گوید تو هستی یار من — ســـیب بـــاغ وجـــودم
بـــی‌یار قـــراری نـــدارم — دلم هـــوس تـــو را مـــی‌کند، بـــی‌بی

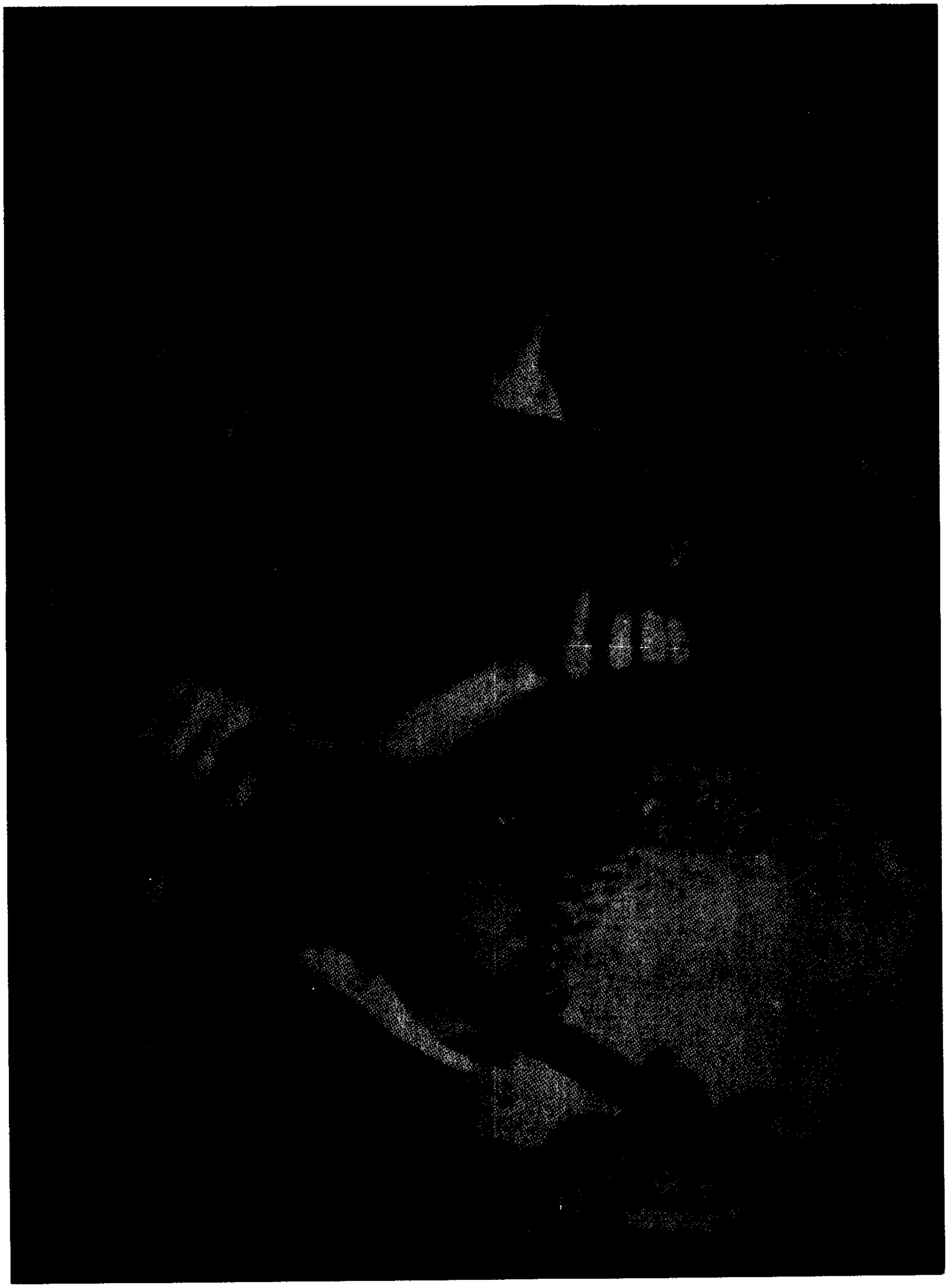
تجزیه و تحلیل

تغییرات فیگور a و اختتام کادانسیِ جملهٔ b مقدمهٔ دوران بی‌بی (آوانویسی ۲۴، حامل ۵-۱) با کارکرد انترمد، پریودها و فیگورهای آوازی را از هم جدا می‌کنند. فیگور اوستیناتو در شروع حامل‌های ۱۶، ۲۲و ۳۰، که نت خاتمهٔ آواز را همراهی می‌کند، به دوران بی‌بی (آوانویسی ۲۴) تسلسل قسمت‌های B (حامل ۱۱-۶)، B_1 (حامل ۱۶-۱۲)، C (حامل ۲۲-۱۷)، B_2 (حامل ۲۹-۲۳)، D (حامل ۳۵-۳۰) و B_3 (حامل → ۳۶) را می‌دهد. این اوستیناتو غالباً گونه‌های فیگور a مقدمه (حامل ۱) را تعقیب می‌کند (a_5-a_7 حامل ۱۱، ۲۲، ۳۰). حذف فیگور a (حامل ۱) بعد از اوستیناتو (حامل ۱۷) به علت تهیهٔ شروع قسمت متضادِ C (حامل ۱۷) صورت گرفته است. مقدمهٔ قسمت C (b حامل ۱۷) فضای تحرک ملودی را تا «لا»ی دوم گسترش می‌دهد. در نتیجه، قسمت‌های مذکور در قالب دو بخش I(حامل ۱۶-۱) و II (حامل ۳۵-۱۷) توالی می‌یابند. فیگور a و جملهٔ b مقدمه (حامل ۱) در قسمت D (حامل ۳۴-۳۰) به‌طور متناوب، تحریرهای جُق‌جُق را همراهی می‌کنند. جملهٔ b پریود مقدمه (حامل ۱) فقط در این قسمت تغییر می‌کند (حامل ۳۱، ۳۳، ۳۴). با وجود این، اختتام کادانسیِ آن پیوسته بعد از فیگورهای آوازی، که نت خاتمهٔ آن‌ها «سی‌بمل» و «سل» است، ارائه می‌شود. هر یک از دو فیگور e و k (حامل ۸، ۱۹) پریود آوازی پیش از خود را (c_1+d حامل ۷و i+j حامل ۱۸) جمع‌بندی می‌کند. دو بار تغییر فیگور آوازیِ g در خاتمهٔ قسمت B_1 (حامل ۱۶-۱۵) و تعلقِ مصرع واحد به هر یک از آن‌ها به‌منظور تهیهٔ قسمت متضاد C (حامل → ۳۵-۱۷) موجه به‌نظر می‌رسد.

دوران بی‌بی (آوانویسی ۲۴) در دستگاه قرقلر اجرا شده است.

محتوا و توالی اصوات





فصل سوم

مقام‌های آوازی

مقام‌های آوازی موسیقی ترکمنی در درجهٔ اول بر اشعار مختومقلی فراغی شاعر و عارف معروف ترکمن ارائه می‌شوند. مختومقلی فراغی در سال ۱۱۴۶ [۱۱۵۳؟] ه.ق./ ۱۷۳۳ [۱۷۴۰]م. در خانواده‌ای کم‌بضاعت تولد یافته‌است. او در جوانی به‌منظور کمک به خانوادهٔ خود به چوپانی و گله‌داری می‌پردازد. در این ایام، مختومقلی با کسب تجربه، به‌ویژه با الهام از طبیعت، سرودن شعر را آغاز می‌کند. وی در ابتدا نزد پدرش ملادولت محمد (آزادی) (وفات در سال ۱۱۷۴ ه.ق./ ۱۷۶۰ م.) که از شاعران شناخته‌شده بوده‌است، آموزش‌های ابتدایی را می‌گذراند و با پیروی از پدربزرگ خود [مختومقلی] یوناچی ۱۰۶۵-۱۱۳۳ ه.ق. / ۱۶۵۴-۱۷۲۰م. به فراگیری زرگری و نقره‌کاری و سایر هنرهای دستی می‌پردازد. مختومقلی در اشعار خود از «نیاز صالح» به عنوان معلم اول خود نام می‌برد. او بعدها در مدرسهٔ ادریس‌بابا واقع در قزل‌آیاق منطقهٔ خلیج و سپس در مدرسهٔ بخارا به تحصیل مشغول می‌شود. در مدرسهٔ ادریس‌بابا، با نوری کاظم بن باهر، یکی از معلمان این مدرسه آشنا می‌شود و پس از چندی به همراه او به افغانستان، هندوستان و ازبکستان سفر می‌کنند. سپس در مدرسهٔ شیرغازی که در سال ۱۱۲۵ ه.ق./ ۱۷۱۳م. در خیوه تأسیس شده است، تحصیلات خود را ادامه می‌دهد. وی در این مدرسه با بررسی و تحلیل آثار کلاسیک مشرق‌زمین و با استفاده از تجربیات خویش در سفرهای گذشته، به‌عنوان یکی از بااستعدادترین شاگردان، موفقیت چشم‌گیری کسب می‌کند. این موفقیت به‌حدی است که بعدها در آن‌جا به تدریس می‌پردازد. مختومقلی و نوری کاظم قسمتی از درس‌های مدرسهٔ شیرغازی را به ادبیات کلاسیک فرهنگ بومی یا محلی اختصاص می‌دهند. مختومقلی پس از گذشت سه سال، برای ادامهٔ فعالیت‌های فرهنگی و ادبی خود، به زادگاهش مراجعت می‌کند. او در

میان سال‌های ۱۲۰۵ تا ۱۲۱۵ هـ.ق./ ۱۷۹۰ تا ۱۸۰۰م. چشم از جهان فرو می‌بندد. آثار مختومقلی تحول شگرفی در تاریخ ادبیات ترکمنی به‌وجود می‌آورند. محتوای اشعار او را می‌توان در مجموع در انواع عشقی، حماسی، آداب و رسوم، عرفان و اخلاق، انتقادی و دیدگاه‌های دنیوی رده‌بندی کرد[1].

سیل بیلانی (آوانویسی ۲۵)[2]

شاعر: مختومقلی فراغی

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

داغ‌دره‌لر لرزان اورار	اوسین آتیب سیل بیلانی
آز اشانلار عشقه یورتار	غاباد گلسه یول بیلانی
سرچه‌ده‌ن غورقان اکمزداری	
غاباد گلسه بارچا آری	هجوم ادەر بال بیلانی
کمک اتسه‌نگ یاددان گیتمز	دوس بولان دوسن اونوتمز
آغلاماقدان بیرایش بیتمز	غایغی گیتمز پال بیلانی
سرچه‌ده‌ن غورقان اکمزداری	
غاباد گلسه بارچا آری	هجوم ادەر بال بیلانی
قارون گزدی چوخ مال آلیب	خِرص اوردی افسون چالیب
مختومقلی مجنون بولیب	چقسام گره‌گ چول بیلانی

ترجمهٔ فارسی:

کوه‌ها و دره‌ها به لرزه درمی‌آیند   با آمدن سیل [در کوه‌ها و دره‌ها]

---

۱. محمدرضا بیگدلی. «مخدومقلی (مختومقلی) فراغی (۱۷۳۳–۱۷۹۰م.)». مجلهٔ ایران‌شناسی، سال اول، شمارهٔ ۵، اردیبهشت ۱۳۷۱، ص ۸ تا ۱۳.

مجید تکه. «شاعر بزرگ ترکمن مختومقلی فراغی». آهنگ، سال سوم، شمارهٔ پنجم، بهار ۱۳۷۱، ص ۶۸ تا ۸۰.

نظرمحمد گل‌محمدی. «شعرای کلاسیک ترکمن. مختومقلی فراغی. دل‌ها و اندیشه‌ها». ماهنامهٔ واحد لهجه‌ها، شمارهٔ ۷، آبان ۱۳۵۷، ص ۳۵ تا ۴۰.

A. Chodzko; *Specimens of the Popular Poetry of Persia.* London 1842.

آرمینیوس وامبری. سیاحت درویشی دروغین در خانات آسیای میانه. ترجمهٔ فتحعلی خواجه‌نوریان. تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۷، ص ۴۱۱.

الههٔ مفتاح. «فرهنگ، آداب، رسوم و باورهای ترکمن‌ها». مجلهٔ مطالعات آسیای مرکزی و قفقاز، سال چهارم، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۱۱، پاییز ۱۳۷۴، ص ۱۷۵ تا ۲۰۴.

۲. نمونهٔ دیگر شعر سیل بیلانی در کتاب زیر منتشر شده‌است:

مخدوم قلی. علم نشریاتی، عشق‌آباد، ۱۹۸۸، ص ۲۷۱ تا ۲۷۲.

کسانی که راه‌شان را گم کرده‌اند، به‌سوی عشق خواهند دوید
هرگاه با راهی روبه‌رو شوند

کسی که از گنجشک می‌ترسد، ارزن نمی‌کارد
هرگاه تمام زنبورها [با هم] روبه‌رو شوند
[در نتیجه آن‌ها] برای عسل هجوم می‌کنند

اگر کمک کنی از یاد نمی‌رود
دوست، دوستش را فراموش نمی‌کند

از گریه کاری ساخته نیست
مشکلات و نگرانی‌ها با فال حل نخواهندشد

کسی که از گنجشک می‌ترسد، ارزن نمی‌کارد
هرگاه تمام زنبورها
. . . .

قارون با مال بسیار زندگی کرد
حرص زد و افسون خورد

مختومقلی مجنون شده
و ممکن است سر به بیابان [زنم] زند

تجزیه و تحلیل

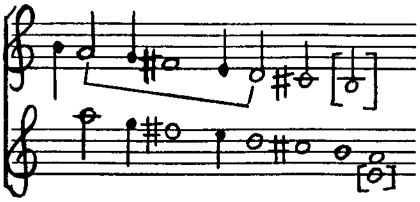
مقدمهٔ سازیِ سیل بیلانی (آوانویسی ۲۵، حامل ۶-۱) هم مثل جان‌جان (آوانویسی ۲۳، حامل ۴-۱) در ابتدا انترمدهای سازی را که جمله‌ها و فیگورهای آوازی را از هم جدا می‌کنند، معرفی می‌کند. استثنائاً جملهٔ b (حامل ۱۰) در مقدمهٔ سازی (حامل ۶-۱) ارائه نشده است. نت «لا» در جملهٔ b (حامل ۱۰) به‌منظور تهیهٔ آواز (i حامل ۱۱) که با صدای طویل «لا» شروع می‌شود، بارها تکرار می‌گردد. به همین ترتیب، جزءِ ملودیک e (حامل ۶) که «فادیز» در نیمهٔ دوم آن تکراری است، شروع آواز را با همین صدا به صورت طویل (f ، حامل ۷) قبلاً تهیه می‌کند. اگر جمله b (حامل ۱۰) به عنوان مقدمهٔ سازیِ آواز (i+j، حامل ۱۱) و پریود سازی c_1 (حامل ۱۸) به عنوان گونهٔ دیگر پریود c (حامل ۵) ملاک قرار گیرند، سیل بیلانی از توالی سه بخش I (حامل ۱۰-۱)، II (حامل ۱۷-۱۰) و III (حامل ← ۲۰-۱۸) تشکیل می‌شود. تضاد بخش دوم (حامل ۱۷-۱۰) با سایر بخش‌ها، علاوه بر مقدمهٔ سازی آن (b حامل ۱۰)، در گسترش فضای تُنالِ آواز تا نت «سی» (i+j حامل ۱۱) و ارائهٔ جُق‌جُق (حامل‌های ۱۶ و ۱۷) نیز تشخص می‌یابد. سیل بیلانی با گونهٔ دیگر فیگور b (حامل ۳) و پریود c (حامل ۵) به‌اتمام می‌رسد. بنا بر این در این‌جا هم سه بخش مذکور، در قالب طرحی قوس‌وار، توالی می‌یابند.

بجز نت طویل «فادیز» و «لا» در شروع آواز (f حامل ۷ و i حامل ۱۱) که با هجای نامفهوم «ها» ارائه می‌شوند، تقریباً هر هجای شعر با یک صدا تلفیق می‌شود. به هر بیت شعر یک جملهٔ آواز تعلق دارد. به همین دلیل، دو جملهٔ i و j (حامل ۱۱) به‌وسیلهٔ سکوت از هم جدا شده‌اند.

اختتام آواز با نت خاتمهٔ «لا» به پاسخ جملهٔ دوم (g حامل ۸) خدشه‌ای وارد نمی‌کند. پاسخ جملهٔ دوم آواز، نسبت به جملهٔ اول (f حامل ۷، g حامل ۸) با محتوای مصرع دوم شعر که نتیجه‌گیری مصرع اول است، تطابق دارد. آواز با هینگیردی به اتمام می‌رسد (g_2 حامل ۲۰). وحدت‌های متریک - ریتمیک غیرمتقارن $\frac{۴}{۸}$، $\frac{۵}{۸}$ و $\frac{۳}{۸}$ در طول قطعه، به‌صورتی نامنظم توالی می‌یابند.

محتوا و توالی اصوات

آواز
ساز



سیل بیلانی (آوانویسی ۲۵) در دستگاه نوایی ارائه شده‌است.

داغ‌سایار (آوانویسی ۲۶)

شاعر: مختومقلی فراغی

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

داغـــلاریرینگ مـــیخی دور   دفـــه اوزیـــن داغ ســـایار
چکـــیک آیـــدار بـلبل مـــن   چـــرلاق اوزیـــن زاغ ســـایار
گـوی جـندەن قـو آتـنگدن   دنـــیانینگ نـــو بـــتندان
بـــرکشی‌نگ عـــزّاتـــندان   بـــد اصـــل اوزیـــن بگ سایار
نـــادانـــم ذات بـــیلمانام   بـــــرکمینه[1] قـــول مـــنم
ســـرکه آیـــدار بـــال مـــنم   نـــفت اوزیـــن یـــاغ ســـایار
مـــختومقلی بـــر قـــول دیـــر   قـــوللو جـــغنه قـــایل دور
آقـــماق اوزیـــن عـــقلی دیـــر   تـــنتاک اوزیـــن ســـاغ ســـایاز

ترجمهٔ فارسی:

کـــوه‌ها مـــیخ‌های زمـــین‌انـــد   تـــپه خـــودش را چـــون کـــوه دانـــد
گـــنجشک گـــوید کـــه بـــلبلم   ســـار خـــودش را چـــون زاغ دانـــد
کســـانی کـــه در گـــردش روزگـــار   مـــی‌آیند و مـــی‌روند
[در ایـن رهگـذر] در کـنار آدم بـاعزت [مـی‌آیند و مـی‌روند]   بـــداصـــل خـــودش را چـــون آدم نـــیکو دانـــد
مـــن نـــادانـــم، چـــیزی نـــمی‌دانـــم   [و] بـــندهٔ گـــناهکارم
در جـــایی کـــه ســـرکه خـــودش را عســـل دانـــد   [و] نـــفت خـــود را چـــون روغـــن دانـــد
[پس] مـــختومقلی بـــندهٔ خـــداست   و بـــر ایـــن بـــندگی مـــی‌نازد
در جـــایی کـــه احـــمق خـــود را دانـــا پـــندارد   آدم کودن و ناسالم خود را چون شخص سالم داند

---

۱. نام یکی از شاعران معروف ترکمن

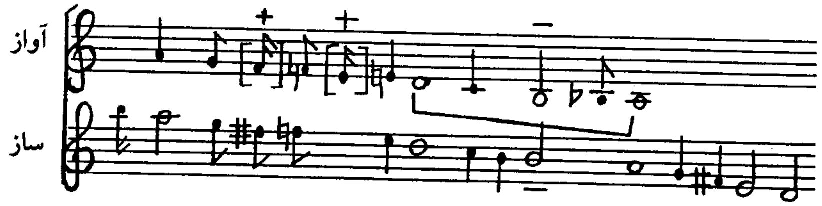
تجزیه و تحلیل

اوستیناتوی شروع داغ‌سایار (آوانویسی ۲۶، عدد ۱ حامل ۱) در آغازِ تعداد دیگری از مقام‌های موسیقی ترکمنی که تجزیه و تحلیل آن‌ها قبلاً گذشت، مثل کچ‌فلک، توماقلی، جان‌جان و دوران بی‌بی (آوانویسی ۲، ۲۴-۲۲) نیز با تغییراتی وجود داشت. فیگورهای پریود آوازی (a_3-b_3 حامل ۱۰-۸) ابتدا در مقدمهٔ سازی معرفی می‌شوند (a_3-b حامل ۳-۲). فیگور اول این پریود در طول قطعه بیش از همه تغییرپذیر است (حامل ۱۵-۸، ۲۰-۱۸). با وجود این‌که صدای خاتمهٔ هر دو فیگور پریود آوازی، «لا» است، امّا فیگور اول، تعلیقی (a_3-a_5 حامل ۱۰-۸) و فیگور دوم اختتامی یا کادانسی است (b_3 حامل ۱۰). در این‌جا هم به صدای طویلِ شروعِ آواز، هجای نامفهوم «ای» تعلق دارد و هر مصرع در یک فیگور ملودیک ارائه می‌شود.

پریودِ سازیِ g (حامل ۱۶) که حدود ملودی را تا «سی» دوم گسترش می‌دهد، مثل سن یتر و توماقلی (آوانویسی ۱۶، ۲۲، حامل ۶، ۴)، به طرح‌ریزی قطعه شکل می‌دهد. بر این اساس، داغ‌سایار به دو بخش تجزیه می‌شود: I (حامل ۱۵-۱)، II (حامل ← ۲۱-۱۶). اختتام بخش اول با گونهٔ دیگر پریود a+b مقدمه (حامل ۳) (a_9+b_5 حامل ۱۵) به این طرح‌بندی صراحت می‌بخشد.

داغ‌سایار (آوانویسی ۲۶) در دستگاه مخمّس اجرا شده‌است.

محتوا و توالی اصوات



مأتاج ایلمه[1] (آوانویسی ۲۷)

شاعر: مختومقلی فراغی

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

جبارسه‌نده‌ن دیلگیم کأندئر	سه‌ن منی ناماردا مأتاج ایلمه
خزینه منگز تدینگ مینینگ عشقمی	بندأنگی بندانگه مأتاج ایلمه
آزاشدئرما دوغری یولدان اگرینی	اگرینی حم ینه چگگین دوغریغا
کشی مالی نصیب اتمزا و غریغا	حلالی حرامغا مأتاج ایلمه

---

۱. نمونهٔ دیگر شعر مأتاج ایلمه در مأخذ زیر انتشار یافته‌است:
مخدوم‌قلی. همان، ص ۵۰۸ تا ۵۰۹.

نامردلار کوفری‌سیندن اولسم گچمز من / کرون بولسام حلال ایشدن غاچماز من
الینگدن بیر کاسه چایینگ ایچمز من / ساغ الیم سول الیمه مأتاج ایلمه
یاغشی نیت آرزو دوسلار دیلگیم کأندئر / آجی سوزینگ دیلدن چیقان بیراوق دیز
دوغانینگ دوغانه باحاسی یوقدئر / آغانی ائنیگه مأتاج ایلمه
مختومقلی حقدان دیله بارینگی / جنتینگ جنته دیله یارینی
آباد اتگیئن ایکی گوزمینگ نورینی / ساغ گوزوم سول گوزومه مأتاج ایلمه

ترجمهٔ فارسی:

ای جبار [پروردگار] از تو خواسته‌هایم زیاد است / تو [شما] مرا به نامرد محتاج نکن
عشق مرا به خزینه‌ای شبیه کردی / بنده‌ات را به بنده‌ات محتاج نکن
کج‌ها را از راه راست منحرف نکن / کج‌ها را دوباره به راه راست هدایت کن
مال دیگران برای دزدی نصیب نخواهد شد / حلال را به حرام محتاج نکن
از پل نامردان حتی اگر بمیرم، نخواهم گذشت / اگر کاروان باشم از کار حلال دوری نخواهم جست
از دستت یک کاسه چایی‌ات را نخواهم خورد / دست راستم را به دست چپم محتاج نکن
دوستان [خوش] نیت و آرزوهای خوب من زیاد است / حرف تلخ همچو تیری است که از دهان رها شده است
برادر پیش برادر بهایی ندارد / برادر بزرگ را به برادر کوچک محتاج نکن
مختومقلی همه چیز را از حق بخواه / نصف بهشت را هم برای بهشت بخواه
[با] نورت دو تا چشم‌هایم را آباد کن / چشم راستم را به چشم چپم محتاج نکن

تجزیه و تحلیل

مأتاج ایلمه (آوانویسی ۲۷) هم مثل داغ سایار (آوانویسی ۲۶) با همان اوستیناتوی معمول شروع می‌شود (حامل ۱، عدد ۱). اوستیناتوی شروع به گونه‌ای اجمالی و با تأکید بر نت خاتمهٔ «لا»، اختتام پریودهای آوازی را مشخص می‌کند (حامل ۷، ۱۱، ۱۶). این اوستیناتو در برخی از پریودهای آوازی، جزءِ ملودیک b مقدمه (حامل ۳) را تعقیب می‌نماید ($b_۳$، $b_۴$، $b_۵$ حامل ۹، ۱۳). نه‌فقط جزءِ ملودیک b (حامل ۳)، بلکه e (حامل ۱۶) نیز که فضای تنال ملودی را تا «سل» دوم توسعه می‌دهد، به‌وسیلهٔ این اوستیناتو تعقیب می‌شود. گونهٔ اختصاریافتهٔ مقدمه (حامل ۵-۱) فقط بعد از پریود آوازی f+g (حامل ۱۷) که محدودهٔ تحرک ملودی در آن تا «سی‌بمل» اول گسترش یافته‌است، ارائه می‌شود.

تعقیب منظم b (حامل ۳) به‌وسیلهٔ اوستیناتو در اختتام برخی از پریودهای آوازی و گسترش فضای تنال در e (حامل ۱۶)، مأتاج ایلمه را به توالی چند قسمت در قالب سه بخش اصلی طرح‌ریزی می‌کنند. تنها دو بخش آن آوانویسی شده است:

I	مقدمهٔ سازی A (حامل ۵-۱)	II	C (حامل ۲۰-۱۶)
	B (حامل ۹-۶)		B۳ (حامل ← ۲۱)
	B۱ (حامل ۱۴-۱۰)		B۴
	B۲ (حامل ۱۶-۱۵)		

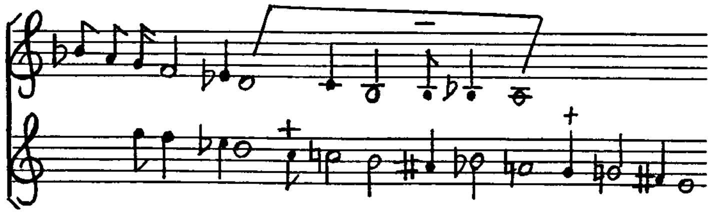
به هر مصرع یک فیگور ملودیک تعلق دارد. با توجه به این‌که محتوای مصرع دوم، پیوسته تأیید محتوای مصرع اول متن محسوب می‌شود، در نتیجه حالت تعلیقی فیگور اول و پاسخ فیگور دوم (c و d حامل ۶، ۷) با محتوای متن، مرتبط به‌نظر می‌رسد.

مأتاج ایلمه در دستگاه تشنید ارائه شده است.

محتوا و توالی اصوات

آواز

ساز



یا ذوالجلالئم (آوانویسی ۲۸)

شاعر: مختومقلی فراغی

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

یـــا یـــارادان قـــادیر[1] قـــدرتلی جـبار[2] آرمـــاندا قـــویماغین یـــا ذوالجـــلال

نـــفسمینگ رایـــندا[3] کـــرملی غـــفار حـــیرانـــدا قـــویماغین یـــا ذوالجـــلالیم

ساقلا غـیل قـایغودان غـمدان مـحنتدان خـــالی قـــیلمه دنـــیا لیکـــدان دولتـــدان

نـــومیدا یـــتمه شـــفاعتدان نـــوبتدان درمـــانده قـــویمه غـــین یـــا ذوالجـــلالیم

تـــنیم کســـل[4] قـــیلمه اوزیـــمنی[5] غـــلاج گونگلوم گینگ ایت قویمه آج و یا لانگاج

ظـــالمه دوش ایـــتمه نـــامرده مـــحتاج عـــمانده[6] قـــویمه[7]غـــین یـــاذوالجـــلالیم

آیـــا قـــادیر ســـندان قـــدراتـــلی کـــیم بـــار کـــرمنگ گـــویچلی‌دیر، گـــناهم بســـیار

بـــر ظـــالم قـــولیندا ایـــلاب گـــرفتار فـــرماندا قـــویمه غـــین یـــا ذوالجـــلال

---

۱. جبار
۲. غفار
۳. آیندا
۴. دردلی
۵. گونیمنی
۶. حیرانده
۷. قویماور

مختومقلی شر هم بولسه شانیندا / خیره دوندار، آرمان قویمه جایندا[1]
دنیا آخرت[2] دوست دشمانینگ یانیندا / شرمنده قویمه غین یا ذوالجلالیم

ترجمهٔ فارسی:

ای آفرینندهٔ قادر و توانا / مرا در آرزوی شوقت باقی مگذار یا ذوالجلال
ای غفار باکرم، نفس مرا / در حیران باقی مگذار یا ذوالجلال
از غم و غصه و محنت بر حذر دار / از دولت خود مرا تهی مگذار
از شفاعت خود نومیدم مکن / درمانده‌ام نکن یا ذوالجلال
بدنم را رنجور، خودم را محتاج / تنگ‌نظر، گرسنه و عریان نکن
با ظالم هم‌آواز و به نامرد محتاج نکن / در دریای غم فرو نکن یا ذوالجلالِ من
ای خدا چه کسی از تو قدرتمندتر است / بخشش تو زیاد، اما گناه من بسیار
هرگز مرا به دست ظالم گرفتار / و اسیر او نکن ای ذوالجلالِ من
مختومقلی، گر شرح دهم حضورت / به خیر بگیر و در حسرت باقی مگذار
در دنیا و آخرت نزد دوست و دشمن / شرمنده نکن یا ذوالجلالِ من

تجزیه و تحلیل

شروع یا ذوالجلالئم (آوانویسی ۲۸، عدد ۲+۱ حامل ۱ و ۲) را می‌توان از جهاتی با آغازِ کچ‌فلک و جان‌جان (آوانویسی ۲ و ۲۳، a+b حامل ۲–۱) مقایسه کرد. در هر سه مقام، فیگورِ ملودیکِ شروع، پیوسته جزءِ ملودیک آغازینِ حامل دوم را که از تکرار نت «ر» اول در ارزش‌های متریک چنگ و دولاچنگ تشکیل می‌شود، تعقیب می‌نماید. تنها فیگور e پریود سازی طویل مقدمه ($e+f+e_1$ حامل ۸) موظف است به‌صورت رابطِ سازی اختصاریافته، پریودها و جمله‌های آوازی را از یکدیگر جدا کند (e_2، e_3، حامل ۹، ۱۲). بر این اساس، پریود $e+f+e_1$ (حامل ۸) که در آغاز آن، فیگور شروع مقدمه (حامل ۱، عدد ۱) اجمالاً تغییر یافته است، خود می‌تواند به‌عنوان مقدمهٔ آواز تلقی شود. نت طویل «سل» در شروع آواز و تکرار آن (حامل ۹)، قبلاً در فیگور e، e_1 (حامل ۸) تهیه شده‌است. تغییر منظم پریود $e+f+e_1$ (حامل ۸) در طول قطعه، به تسلسل قسمت‌های B (حامل ۱۷–۸)، B_1 (حامل ← ۱۸)، B_2 و B_3 شکل می‌دهد. یا ذوالجلالئم هم با تغییر گستردهٔ مقدمهٔ آن (حامل ۷–۱) به‌اتمام می‌رسد. بدین‌ترتیب، طرح قطعه با توجه به توالی منظم قسمت B، قوس صریحی دارد. فیگور اختتامیِ پریود آوازی l_1(m حامل ۱۷) با تحریرهای جُق‌جُق ختم می‌شود. در مجموع تلفیق هجایی کلام و موسیقی برتری دارد: تقریباً به هر هجا یک صدا تعلق می‌گیرد[3].

---

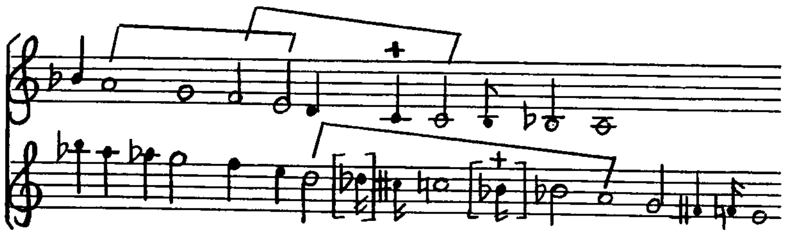
۱. جانیندا ۲. آخر

۳. مقام‌های سیل بیلانی، داغ سایار، مأتاج ایلمه و یا ذوالجلالئم (آوانویسی ۲۸–۲۵) در مقالهٔ زیر انتشار یافته‌اند و در تجزیه و تحلیل آن‌ها در کتاب حاضر، تجدیدنظر شده‌است:

←

یا ذوالجلالئم (آوانویسی ۲۸) در دستگاه تشنید اجرا شده‌است[1].

محتوا و توالی اصوات



سونگی داغی (آوانویسی ۲۹)

سونگی داغی نام کوهی است در ترکمن صحرا. در زمینهٔ اشعار سونگی‌داغی، دکتر مجید تکه چنین می‌نویسد:

«در مشرق زمین، شاعران قبل از مختومقلی اکثراً در قالب غزل، رباعی، مثنوی، مخمّس، مسدّس، مثمّن، ترجیع‌بند و مستزاد شعر سروده‌اند، امّا مختومقلی فراغی بسیاری از اشعار خود را در قالب مربّع (اکثراً ۸ یا ۱۱ هجا) سروده و آن را به عنوان ادبیات ملی ترکمانان تکامل داده‌است. به عنوان مثال شعر «سونگی داغی» (۸ هجایی) را می‌توان نام برد . . .[2]»

آوانگاری:

ای سودیگیم سونگی داغی — داغدانلی دئر بیلینگ سنینگ
دشمان گورسه قارشیلاشار — یومیت گوگلانگ ایلینگ سنینگ

کسگین کسگین یولینگ آچار[3] — قزیل بایرگونگل آچار
ساویق چشمه سوینگ ایچار — سوری سوری مالینگ سنینگ

دورلی دومن اوتینگ بیتار — هر در انگ برایله یتار
حاتار لانشیب کروان اوتار — نای بادای دئر یولینگ سنینگ

Mohammad Taghi Massoudieh; *Die Begriffe Maqām und Dastgāh in der turkmenischen Musik des Iran.* Regionale maqām - Traditionen in Geschichte und Gegenwart, Teil 2, Berlin 1992, S. 377-397.

دستگاه مورد اجرای داغ سایار (آوانویسی ۲۶) در مقالهٔ فوق با استناد به نوشتهٔ موسی جرجانی، قرق‌لر عنوان شده‌است. این مقام که تجزیه و تحلیل آن گذشت، در دستگاه مخمّس اجرا شده‌است.

۱. به عقیدهٔ موسی جرجانی، یا ذوالجلالئم (آوانویسی ۲۸) در دستگاه مخمّس ارائه شده‌است.

۲. مجید تکه. «شاعر بزرگ ترکمن مختومقلی فراغی». آهنگ، سال سوم، شمارهٔ پنجم، بهار ۱۳۷۱، ص ۷۳ تا ۷۵، ۷۹.

۳. گچر

یــــایلاماغه اویــلوق بــارساق
آت چـابدیریت بـایراق بـرساک
تــورائــیتده خــرمن قــورساق
ناندان دولاردو لیـنگ سـنینگ

مـــختومقلی ســوْز آچــاندیر
بـــو دوران ســندان گــچاندور
اوستینگدان ایـلینگ گـوچاندور
نیچیک گچار حالینگ سنینگ

ترجمهٔ فارسی: آیدی اونق ـ آق قلا[1]

ترجمهٔ فارسی:

ای «ســـونگی داغـــی»! ای جــنان!
کـــــمرآرای تـــو «داغـــــدان»
پـــــاس‌ات دارنـــــد از دشــــمنان
ایـــــل یـــموت، ایــل گـــوکلان
راه‌هـای پرپیچ و خـم، انـدر دشت سـرخت
روان، بـــــرانگـــــیز روح و روان
زلال، آب چشـــــمه‌ساران
گـــــوارای دام و شـــبان
در دره‌هـــــای پـــــرز «ایـــــل»
ســــبزه‌ها رویـــــیده الوان
از راه‌هـــــای «نـــــای بـــــادای»[2]
بنگر، قـطار کـاروان، ای «سونگی داغـی» ای جنان
در یــــــیلاق «اویــــــلوق»[3] دهــــند
خـــــلعت، بـــــه چـــــابک‌سواران
از خـــــرمن‌های «تـــــورائـــــید»[4]
دســـــتره‌خان پـــــر شـــد ز «نـــان»
مـــــختومقلی راهـــی نـــوین جـــوید
لیک بگـــــذشته دوران
حُســـــنی خـــواهـــد داشت ایـــن جـــهان
ترک کنندت از مردمان؟ ای «سونگی‌داغی» ای جنان

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی شعر سونگی‌داغی (آوانویسی ۲۹) که در زیر می‌آید، از موسی جرجانی است.

ای ســـودیگیم ســـونگی داغــی
داغـدان‌لی دیـر بـیلینگ سنینگ
دوشــمان گــورسه غـارشی لاشار
یومیت گوگلانگ ایـل‌نگ سـنینگ
کسگـین کسگــین یـول‌نگ گـچار
قـــــزیل بـــــایرگوین آچـــــار
ســاویق چشـــمه‌نگ سوین ایـچار
ســوری سـوری مـال‌نگ سـنینگ
دورلی دومـــــن اوت‌نگ بـــتار
هـــر دره‌نگ بـــیر ایـــله یــتار
خـــطرلا نشــیب کــروان گــچار
«نای بادای» دیر یول‌نگ سـنینگ
یـــایلا مـــانا اویـــلاق بـارساق
آط چـــاپدریب-بـــایراق بـــرساک
تـــوره کـــورده حـــارمان غـــورساق
نـــان‌دان دولار دول‌نگ ســنینگ

---

۱. مجید تکه. «شاعر بزرگ ترکمن مختومقلی فراغی». همان. ص ۷۳ تا ۷۵ و ۷۹.

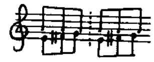
۲، ۳ و ۴. نام مکانی در ترکمن صحرا

مختومقلی‌ست آچاندیر   بی دوران سندان گچاندیر
اوستینگدان ایل‌نگ گوچاندیر   نچیک گچار حال‌نگ سنینگ

ترجمهٔ فارسی:

ای سونگی‌داغ عزیز   کمرکش‌هایت پوشیده از درختان متبرک «داغدان» است
به مقابلهٔ دشمنان برمی‌خیزند   ایل یموت و گوگلان تو
راه‌های پرپیچ‌وخم از میان تو می‌گذرند   گل‌های قرمز دامنه‌هایت روح‌بخش آدم‌هاست
آب سرد چشمه‌هایت را می‌نوشند   گله‌های دام تو
علف‌های گوناگون در دامنه‌های تو می‌رویند   هر یک از دره‌هایت به محل اسکان ایلی می‌رسد
کاروان‌ها پشت سر هم عبور می‌کنند   از راه «نی‌بادای» تو
گر برای ییلاق به محل «اویلاق» تو کوچ کنیم   در آن محل اسب بتازانیم و جایزه‌ها بدهیم
گر خرمن را در «تورکوره» تو برپا داریم   آن‌وقت انبارهایت پر ز آذوقه خواهند شد
مختومقلی راه نو گشوده است   این دوران خوش از تو خواهد گذشت
اگر ایل از این محل کوچ کند   بر تو چه خواهد گذشت (ای کوه محبوب من)

تجزیه و تحلیل

مقدمهٔ سونگی داغی (آوانویسی ۲۹، حامل ۵-۱) هم، پریودها و اجزای ملودیک آوازی را به‌استثنای d (حامل ۶)، همراه با انترمدهای سازی آن‌ها در ابتدا معرفی می‌کند. پریود سازی f (حامل ۱۵) و تکرار اوستیناتوی معمول  در خاتمهٔ پریودهای آوازی ($c_1 - c_2$، حامل ۹، ۱۴، ۱۹) قطعه را صریحاً طرح‌بندی می‌کنند:

I
مقدمهٔ سازی A (حامل ۵-۱)
A_1 (حامل ۱۰-۶)
A_2 (حامل ۱۴-۱۱)

II
مقدمهٔ سازی B (حامل ۱۵)
A_3 (حامل ۲۰-۱۷)
A_4

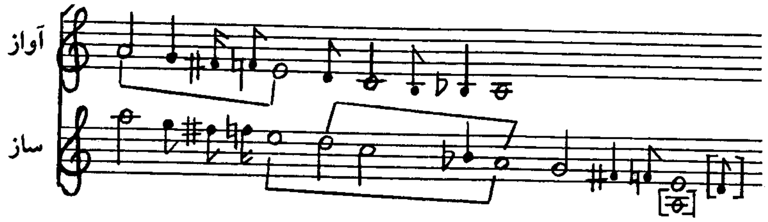
گونهٔ دیگر پریود سازیِ f (حامل ۱۵) با همین کارکرد، در سن یتر (آوانویسی ۱۶، حامل ۱۴) و داغ‌سایار (آوانویسی ۲۶، حامل ۱۶) نیز وجود داشت.

هر بیت متن با یک پریود در اختتام قسمت‌ها ($c_1 - c_2$، حامل ۹، ۱۴، ۱۹) و هر مصرع با یک جزءِ ملودیک تلفیق می‌شوند. به بیت پنجم متن، دو جزءِ ملودیک (g و d_2 حامل ۱۶، ۱۷) تعلق می‌گیرد.

تلفیق بیت‌های دوم، چهارم و ششم با پریودهای آوازی در خاتمهٔ قسمت‌ها، طرح‌بندی متقارن قطعه را با تعلق متقارن بیت‌ها و مصرع‌های شعر و ملودی در رابطهٔ متقابل قرار می‌دهد. به این قرینه‌سازی، تقارن متریک $\frac{3}{8}$ در طول قطعه نیز کمک می‌کند.

سونگی داغی در دستگاه تشنید ارائه شده‌است.

محتوا و توالی اصوات



گؤزل سن (آوانویسی ۳۰)

گؤزل یعنی زیبا. مرد مستمندی به دختری که گؤزل نام دارد، علاقه‌مند است؛ ولی به علت فقر نمی‌تواند به وصال او برسد. او این مشکل خود را با مختومقلی فراغی در میان می‌گذارد و از وی تقاضا می‌کند، شعری در وصف این دختر زیبا بسراید. مختومقلی تقاضای او را می‌پذیرد و شعر گؤزل سن را می‌سراید[۱].

دو نمونه از شعر گؤزل‌سن در دست است. نمونهٔ اول، همراه با ترجمهٔ فارسی و توضیحات متن متعلق به آقای عیدمحمداونق است. نمونهٔ دوم را آقای موسی جرجانی بر اساس اجرای مقام گؤزل‌سن (آوانویسی ۳۰) آوانگاری و ترجمه کرده‌است:

گـــؤن خـــانجارئن گـــؤکدن یـــره اورانـــدا
گـــؤنه غـــارشی دوغـــان آیـــی گـــؤزل‌سن

اوســـتا جـــاپار ایشـــی ســـپاهان جـبه‌سی
اصـــفهاندا قـــورلان یـــایی گـــؤزل‌سن

ساچ باغی‌نئنگ اوجی سیم دیـر ایشـمه‌سی
اوْستوْندن یول دوْشسه قئن دئر آشماسی

آغـــزئنگ آب حـــیات زمـــزم چشـــمه‌سی
عـــین‌البـــاقی سوی‌نئنگ لایـی گـؤزل‌سن

هـــر کـــیم گـــؤیچلی بـولسا اونگـاپیر دیـرلر
دردلی قـــولونگ درمـــانی‌نی بـــیر دیـــرلر

غـاوی‌نئنگ یـاغشی‌سئن شـاغال ایـردیرلر
اقـــبال‌لی بـــندانـــئنگ پـــایی گـــؤزل‌سن

آوازانگ چـــئن مـــاچئن داغـــلار آشـــاسی
ســـنی گـــؤرن‌لرینگ عـــقلی چـاشاسی

هـــندیستانئنگ زنگ‌لی غـئزئل سؤشه‌سی
ســـورایـــی چـــیلیم‌نینگ نـــای گـــؤزل‌سن

غـــئزئل دیســـه‌م غـئزئل آل‌دیســم آل‌سـن
هـــــندیستاندا شکـــــر بـــــالگاردا بـــال‌سن

عشـــق بـــیلن آچـــئلان بـــیر تأزه گـــل‌سن
یـــوسف زلیـــخانئنگ تـــایی گـــؤزل‌سن

مـــختومقلی خـــلقدان ســـئرئن گـیزله‌سه
دیشـــینی اوشـــادئنگ یـــالان ســـؤزله‌سه

اوالدا آخـــــئردا اِیـــــام گـــــؤزله‌سه
غـــارئب بـــیچائرأنـــئنگ پـــایی گـــؤزل‌سن

ترجمهٔ فارسی:

ای خوبرخ، آنگاه که خورشید تلألو انوارش را چون نیزه‌ها بر زمین می‌زند
تـو آن مـاهی کـه در مـقابلهٔ خـورشید طـلوع کـرده‌ای

---

۱. مصاحبه با دکتر مجید تکه در تاریخ ۱۶ مهر ۱۳۷۴

تو شاهکار استاد جعفری[1] همسان جُبهٔ سپاهانی
بند گیسوانت سیمین است
لب‌هایت آب حیات است و چشمهٔ زمزم
نظرکرده را پیر گویند
«بهترین خربزه‌ها نصیب شغال شود»
آوازه‌ات کوه‌ها را درنوردید و به چین و ماچین رسید
تو شیشهٔ رنگین هندوستانی
ای خوب‌رخ، اگر سرخات پندارم سرخی
تو نوگلی هستی که با عشق غنچه باز کردی
و گر مختومقلی حق را نگفت و کذب پیشه ساخت
مگر خدا نظر لطفی کند که تو

تو عینِ کمانِ[2] ساختهٔ اصفهانی
و گذر از راه وصالت مشکل
ای زیبارخ تو «لای» چشمهٔ عین‌الباقی هستی
و دردمندان ازو شفا جویند
و تو ای زیبارخ، قسمت کدام دولتمند خواهی شد
و آنان که توفیق دیدار رخ زیبای تو را یافتند، عقل از سرشان پرید
و نی قلیان «سورایی»
و آل‌ات پندارم آل[3] نیشکر هندوستانی و عسل بالگار[4]
تو همداستان یوسف و زلیخایی
تعذیب‌اش کنید
قسمت فقرا و بی‌چارگان گردی، ای زیبارخ

نمونهٔ دوم شعر گؤزل‌سن (آوانویسی ۳۰)

آوانگاری:

گون خنجری گوکدان یره ایناندە
اوسته جعفر ایشی سنجاب جبه‌سی
ساچ باغینگ اوجی سیمدور ایشمه‌سی
آغزینگ آب حیات زمزم چشمه‌سی
هرکیم گویچلی بولسه آنگه پیر دیرلار
قاونینگ یخشی‌سین شغال ایدیرلار
آوازینگ چین ماچین داغلار آشه‌سی
هندوستان‌نگ رنگلی قزیل شیشه‌سی
قزیل دیسام قزیل آل دیسام آل‌سن
عشق بیلان آچیلان بر تازه‌گل‌سن
مختومقلی حقدان سرین گیزله‌سه
اوّلده آخرده ایگام گوزله‌سه

گونه قارشی آیداک دوغان گوزل‌سن
اصفهان‌ده قوریلان‌یایی گوزل‌سن
اوستینگدان یول دوشسه قیندور آشمه‌سی
عین‌الباقی سونینگ لایی گوزل‌سن
دردلی قولینگ درمانّنی بر دیرلار
اقباللی بنده‌نینگ پایی گوزل‌سن
سنی گوران‌لرینگ عقلی چاشه‌سی
سورایی چلیم‌نینگ نیی گوزل‌سن
هندوستانده شکر بلغارده بال‌سن
یوسف زلیخانینگ تایی گوزل‌سن
دیشینی اوشادینگ یالان سوزله‌سه
غریب بیچاره‌نینگ پایی گوزل‌سن

---

۱. منظور شاعر مفهوم نیست. احتمالاً کنایه به شاهکار استادکاری است که بر مترجم معلوم نیست.
۲. داستان کمان اصفهان به ظهور روایت یا افسانهٔ کوراوغلی ارتباط دارد: شاه مردان علی به پیر او (پیر کوراوغلی) می‌آموزد که چگونه می‌تواند کمان سحرآمیز بسازد و اصفهان را به کار گیرد؛ زیرا تا آن روز همه از به کار انداختنش عاجز بودند.
۳. ملون و رنگارنگ
۴. از اقوام ترک قفقاز

ترجمهٔ فارسی:

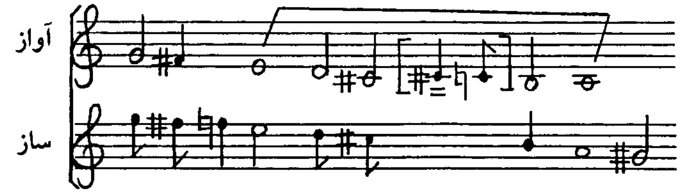
وقتی که نور خورشید چون خنجری سوی زمین بتابد — تو زیبا هستی، چون ماه در برابر آفتاب
چون جُبّه‌ای که آن را استادجعفر دوخته باشد — تو زیبا هستی، همانند کمانی که در اصفهان ساخته باشند
انتهای نخ‌های موی سرت چون سیم به‌هم بافته — کسی که تو را ببیند، عبورش از کنار تو مشکل خواهد بود
دهانت چون آب حیات و مثل چشمهٔ زمزم — تو زیبا هستی، همانند لایه آب جاودانه
کسی که قدرت و توانش زیاد باشد به او پیر گویند — دردمندان از او طلب درمان می‌کنند
خربزهٔ شیرین نصیب شغال می‌شود — تو زیبا هستی، سهم یک بندهٔ بااقبال خواهی‌شد
آوازه‌ات از کوه‌های چین و ماچین گذشته — کسانی که تو را دیده‌اند عقل‌شان حیران گشته
همانند شیشه‌های عطر رنگین هندوستان — تو زیبا هستی، چون نی مکیدنی سیگار
گر از قرمزی بگویم قرمز، رنگی بگویم رنگ به رنگ — چون شکر هندوستان و عسل بلغار شیرین هستی
تو چون گلی هستی که در سایهٔ عشق شکفته باشد — تو زیبا هستی، چون زلیخای یوسف
ای مختومقلی، کسی را که رازش را از حق پنهان کند — دندانش را خُرد کنید اگر دروغ بگوید
اگر تو در اول و آخر به‌دنبال صاحبی باشی — تو زیبا هستی، سهم یک بی‌چارهٔ دردمند خواهی شد

تجزیه و تحلیل

تحرک مداوم ملودی عمدتاً از «سل دیز» به «لا» و «سی» در مقدمهٔ سازی (آوانویسی ۳۰، a–a۲ حامل ۴–۲) و اختتام آن با تکرار صدای «لا» (حامل ۴) در قالب وحدت‌های متریک ـ ریتمیک غیرمتقارن، به ملودی حالتی می‌دهد که می‌تواند در تشبیه به جهشی برای ایجاد معبری از پیش تعیین‌شده و مورد هدف مقایسه شود. این ویژگی ملودی، به جملهٔ متضاد b (حامل ۵) که بیش از همه، نت «می» را تکرار می‌کند و نیز به شروع آواز با «می» طویل (حامل ۶) تشخص می‌دهد و تشبیه فوق به گونه‌ای استعاره مصداق می‌یابد. پریود طویل آوازی d+e (حامل ۸) و تغییرات آن غالباً به‌وسیلهٔ گونه‌های a و b (حامل ۲، ۵) از یکدیگر جدا می‌شوند. تلفیق هجایی کلام و موسیقی، مثل بیش‌تر مقام‌های آوازی موسیقی ترکمنی، برتری دارد. نت طویل «می» در آواز که با هجای نامفهوم «آهای» همراه است (حامل ۶)، شروع آواز را تثبیت می‌کند.

گؤزل‌سن در دستگاه نوایی اجرا شده‌است.

محتوا و توالی اصوات



ساتاشدیم (آوانویسی ۳۱)

دکتر مجید تکه در بارهٔ شعر ساتاشدیم می‌نویسد:

«. . . با خواندن این اشعار به‌وضوح درمی‌یابیم که او [مختومقلی فراغی] قرآن را بطور کامل می‌دانسته و با درک آیات و سوره‌های کتاب آسمانی مسلمین جهان، توسط ابیات ظریف خود ترکمانان را به دینداری حقیقی دعوت کرده است. شعر «ساتاشدیم» مثال خوبی در این مورد است[۱].»

موسی جرجانی که اشعار ساتاشدیم (آوانویسی ۳۱) را آوانگاری و به فارسی ترجمه کرده، معتقد است که محتوای این اشعار، سفر عارفانهٔ مختومقلی فراغی به‌سوی پروردگار را تداعی می‌کند[۲].

آوانگاری:

سحر وقتی سیران ادیب گزار کام
عجب منزل عجب جایه ساتاشدیم
اوغریم بیلمای یولدان یوله آزارکام
خوب مکانه خوب سرایه ساتاشدیم
نیچه دوستلان بیلان سیران ادرکام
خطردان آزاشدیم کروان‌ده ایکام
جاندان امید اوزدیم حیرانده ایکام
ییلدیزدان یول آچیب آیه ساتاشدیم
گونگلیم گیتدی دوستلار ایچان شربتده
اولا یوز صفاده من مونگ حسرتده
آیریلیب نازلی‌دان قالدیم غربتده
چشمه‌دان سو ایستاب چایه ساتاشدیم
مختومقلی دیرلارمنینگ آدیمی
عالم الین چو یر گورسه اودیمی
ای یرانلار کیمه دیام دادیمی
باشیم چقمازنه سودایه ساتاشدیم

ترجمهٔ فارسی:

به وقت سحر که سیران می‌کردم
به عجب منزلگه و عجب جایی برخورد کردم (رسیدم)
در آن وقت که ره گم کرده بودم
به مکان خوب و سرای خوب رسیدم
در آن وقت که با دوستان گشت می‌زدم
از صف کاروان جدا افتادم
حیران شده، امید ز جان برکندم
گویا از میان ستاره‌ها به ماه رسیدم
ای دوستان، با نوشیدن شربت، عقل و هوشم از دست برفت
آنان در صد عیش و صفا و من در هزار حسرت
از نازنینان جدا گشته در غربت شدم
از چشمه آب می‌جستم، به رود رسیدم
مرا مختومقلی می‌نامند
مردم از آتش دلم، دست‌های‌شان را گرم خواهند کرد
ای مردم من دردم را به چه کسی بگویم
سر در نمی‌آورم به چه سودایی رسیدم[۳]

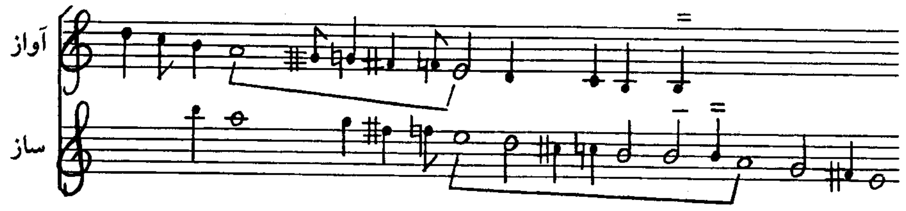
---

۱. مجید تکه. «شاعر بزرگ ترکمن مختومقلی فراغی». همان. ص ۷۵ تا ۷۷.
۲. نوشتهٔ موسی جرجانی
۳. نمونهٔ کامل‌تر شعر ساتاشدیم همراه با ترجمهٔ فارسی آن در مقالهٔ زیر آمده است:
مجید تکه. «شاعر بزرگ ترکمن مختومقلی فراغی». همان. ص ۷۵ تا ۷۷.

تجزیه و تحلیل

آغاز ساتاشدیم (آوانویسی ۳۱، حامل ۱) نیز با شروع کج‌فلک، استاده، دوران بی‌بی و داغ‌سایار (آوانویسی ۲، ۳، ۲۴، ۲۶) قابل‌مقایسه است. در این‌جا هم پریود سازی e (حامل ۶)، مقدمهٔ آواز به‌شمار می‌آید. در این قطعه نیز اوستیناتوی معمول که به‌وسیلهٔ جملهٔ c_1 تعقیب می‌شود (a_1 حامل ۳)، به‌گونه‌ای تلخیص‌شده و به عنوان انترمدسازی، قطعه را در بخش‌های متفاوت طرح‌بندی می‌کند: I (حامل ۱۶-۲)، II (حامل ۲۳-۱۷)، III (حامل ← ۲۴).

محتوا و توالی اصوات



مقام ساتاشدیم (آوانویسی ۳۱) با توجه به وجود «سی»، «سی» کم‌تر و «سی» خیلی کم‌تر در ساختار تُنالِ اصلی آن «ر ـ لا»، در دستگاه مخمّس اجرا شده است.

شیرغازی [خوش قال گوزل شیرغازی] (آوانویسی ۳۲)

همان‌طور که در شرح زندگی مختومقلی فراغی گفته شد،این شاعر و عارف بزرگ ترکمن در مدرسهٔ شیرغازی در خیوه به تحصیل می‌پردازد و بعدها در این مدرسه به تدریس مشغول می‌شود. مختومقلی با سرودن شعر شیرغازی نسبت به این حوزهٔ علمیه ادای احترام کرده‌است[1]. بر این اساس، مقام شیرغازی (آوانویسی ۳۲) را می‌توان از مقام‌هایی دانست که در اثر رویدادهای واقعی در جامعهٔ ترکمن خلق شده‌اند.

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی شعر شیرغازی: موسی جرجانی

آوانگاری:

اوچ ییل مکان ایلاب ایدیم دوزینگی — گیدر بولدیم خوش قال گوزل شیرغازی
او تیردیم قشنگی باهار یازینگی — گیدر بولدیم خوش قال گوزل شیرغازی
حق‌دان مانگا بویروق باغلیدور بیلیم — سندان تعلیم آلدیم آچیلدی تیلیم
گلسین دیب قاراب اول گرکز ایلیم — گیدر بولدیم خوش قال گوزل شیرغازی
سایلار من ایندی آغی قارانی — دوست رقیب قرداشیم، چن حقه یارانی

۱. نوشتهٔ موسی جرجانی که در اختیار نگارنده است.

اوقـــیدیم گـوتاردیم کـتاب قـرآنـی — گیدار بولدیم خوش قال گوزل شیرغازی
مـختومقلی تـاشلاب گوین جفاسین — سـیلادی پـیرنی مـلا صـوفی‌سین
دایـم اونـوتماز مـن طـلاقفی سـین — گیدار بولدیم خوش قال گوزل شیرغازی

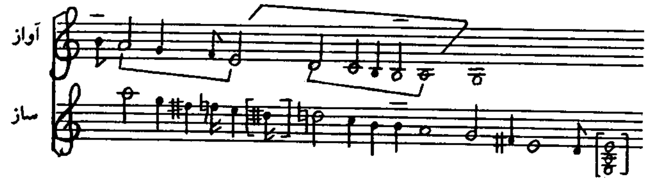
ترجمهٔ فارسی:

سـه سـال مکـان کـرده نـمکت را خـورده‌ام — کنون وقت رفتن است خوش باش ای شیرغازی محبوب
زمسـتان و بـهارت را گـذرانـده‌ام — کـنون خـداحـافظ ای شـیرغازی مـحبوب
تـقدیر چـنین بـود، دست و بـالم بسته است — از تـو تـعلیم گـرفته، زبـانم بـاز شـده است
ایـلم گـرکز[1]، چشـم بـه‌راه آمـدنم هسـتند — کنون وقت رفتن است، خوش باش ای شیرغازی محبوب
حـال فـرق سـفیدی و سـیاهی را مـی‌دانـم — دوست و دشـمن و یـاران حـقیقی خـدا را مـی‌شناسم
قـرآن را خـوانـدم و ایـن‌طرف و آن‌طـرف بـردم — کنون وقت رفتن است، خوش باش ای شیرغازی محبوب
مـختومقلی کـنون فـارغ از جـور و جـفاست — احـترام عـلمای دیـن را نگـه داشـته
هرگز فراموش نخواهم کرد آن درب طلایی حوزه را — کنون وقت رفتن، است خداحافظ ای شیرغازی محبوب

تجزیه و تحلیل

پریود آوازی از دو فیگور تعلیقی و پاسخ‌گو تشکیل می‌شود (آوانـویسی ۳۲، a_2+b_1 حـامل ۴، ۶). فـیگور تعلیقی (a_1 حامل ۲) به‌وسیلهٔ اوستیناتوی معمول که به‌صورتی گسترده در اولین حـامل در ابـتدا مـعرفی شده‌است. تعقیب می‌گردد. اوستیناتو با ضربات شلپه تقریباً به هر یک از اصوات آن تشخص می‌یابد. هر دو فیگور پریود آوازی با فیگور موجز کلیشه‌ای (استرئوتیپ) که نت خاتمهٔ «لا» در آن از «دو» به «سی» ایجاد می‌شود، به پایان می‌رسند. با این اختتام مشابه، فیگور کلیشه‌ای پاسخ‌گو (b_1 حامل ۶)، قطعیتِ اختتام را دارد. نمونهٔ سازیِ همراهی‌کنندهٔ این دو فیگور، پیوسته با صدای ماقبل خاتمهٔ «سل» به اتمام می‌رسد (b_1 حامل ۶). صدای خاتمهٔ «لا» در اوستیناتوی حاملِ بعد، ایجاد می‌گردد (حامل ۷). جملهٔ c (حامل ۱۷) که حدود ملودی را تا «لا»ی دوم گسترش می‌دهد، موظف است آواز را (d حامل ۱۸) تهیه نماید. به هـر یک از فـیگورهای پریود آوازی (a_2+b_1 حامل ۴، ۶) یک مصرع شعر تعلق می‌گیرد. با توجه به این‌که محتوای مصرع دوم شعر شیرغازی، پیوسته نتیجه گیریِ مصرع اول محسوب می‌شود، در نتیجه پاسخ‌گویی فیگور دوم آوازی، نسبت به فیگور اول، تشبیهاً به گونه‌ای نتیجه گیری شده، مبیّن محتوای هر یک از دو مصرع است.

محتوا و توالی اصوات



---

۱. مختومقلی فراغی از طایفهٔ گرکز بوده‌است.

دستگاه مورد اجرای شیرغازی (آوانویسی ۳۲)، به علت ایجاد نت خاتمهٔ «لا» با عبور از «سی» و «سی» کم‌تر، احتمالاً تشنید است.

عبدالله (آوانویسی ۳۳)

عبدالله برادر مختومقلی فراغی است. او برای کمک به احمد درّانی پادشاه افغانستان، همراه با جمعی از هموطنان خود به این کشور سفر می‌کند و احتمالاً در بین راه به قتل می‌رسد. غیبت عبدالله پس از مراجعت دوستان هموطنش به میهن، مختومقلی را از مرگ او آگاه می‌کند و در نتیجه در فراغ برادر خود، شعر عبدالله را می‌سراید[1]. بنا بر این، عبدالله (آوانویسی ۳۳) هم مثل شیرغازی (آوانویسی ۳۲) می‌تواند در شمار مقام‌هایی باشد که در اثر رویدادهای واقعی خلق شده‌اند.

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

سـن گـیدانـینگ دوقـوز یـلدر اوتـانی — قـایده واطـان تـوتدینگ قـرداش عـبدالله
دولانـماز مـی انسـان‌لرینگ گـیدانـی — قـایده واطـان تـوتدینگ قـرادش عـبدالله
داغـه عـرضیم آیـدیب تـوتدیم خـبرینگ — لال بـولوب دیـرتیلی دیـمز آزاریـنگ
آتـا انـاسیزندر سـنینگ قـراریـنگ — قـایده واطـان تـوتدینگ قـرداش عـبدالله
قورقی پـیداسـی یـوق دیـرگیداجک جـانه — عـمر آخـر بـولدی دولدی پـیمانه
یاده سن دوشدونگمی دوییب سیز غـمانه — قـایده واطـان تـوتدینگ قـرداش عـبدالله
گـولیب اویـنامادیق بـیله شـاد بـولوب — باشدان گتدینگ بـتین بـزدان یـاد بـولوب
مـختومقلی زار آغـلاییرمات بـولوب — قـایده واطـان تـوتدینگ قـرداش عـبدالله

ترجمهٔ فارسی:

از وقت رفـتنت نُـه سـال گـذشته است — در کـجا مسکـن کـرده‌ای، بـرادرم عـبدالله
مگـر انسـان‌های سـفررفته بـرنمی‌گردند — در کـجا مسکـن کـرده‌ای، بـرادرم عـبدالله
از کـوه‌ها خـبرت را گـرفتم — گـویا لال شـده‌انـد، چـیزی نـمی‌گویند
بـدون پـدر و مـادر حـالت چگـونه است — در کـجا مسکـن کـرده‌ای، بـرادرم عـبدالله
به جانی که رفتنی است ترس فایده‌ای نـدارد — کنون پیمانه پر شده و عمر به آخر رسیده
آیـا تـو گـرفتار دریـای عـمیق گشـته‌ای — در کـجا مسکـن کـرده‌ای، بـرادرم عـبدالله
شـادی‌کنان بـا هـم بـازی نکـردیم — کنون از نزد ما رفته‌ای و بیگانه گشـته‌ای
مـختومقلی در فـراغ تـو مـی‌گرید — در کـجا مسکـن کـرده‌ای، بـرادرم عـبدالله

---

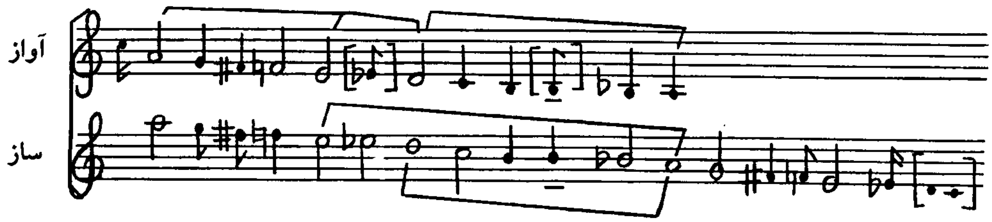
۱. نوشتهٔ موسی جرجانی

تجزیه و تحلیل

گونهٔ دیگر اوستیناتوی معمول در مقام عبدالله (آوانویسی ۳۳) در خاتمهٔ پریودهای آوازی ارائه می‌شود تا به اختتام این پریودها قطعیت ببخشد (حامل ۵، ۷، ۹، ۱۱، ۱۷، ۱۹). جملهٔ متضاد e (حامل ۱۶)، مثل c در شیرغازی (آوانویسی ۳۲، حامل ۱۷) که حدود تحرک ملودی را تا «لا»ی دوم گسترش می‌دهد، علاوه بر تهیهٔ آواز (f حامل ۱۷)، قطعه را صریحاً به دو بخش تجزیه می‌کند: I (حامل ۱۵–۱)، II (→ ۱۹–۱۶). تجزیهٔ قطعه به دو بخش، از این جهت صراحت دارد که دو جزءِ ملودیک پریودِ شروعِ مقدمه ($a+a_1$ حامل ۱)، در خاتمهٔ بخش اول به‌طور متناوب، تحریرهای جُق‌جُق را همراهی می‌کنند (a_2–a_4، حامل ۱۵–۱۲). تفاوت این دو جزءِ ملودیک، به‌ویژه در چگونگی اختتام آن‌ها مشهود است. صدای خاتمهٔ «لا» در a_1 (حامل ۱) پس از نت ماقبل خاتمه، همچنان به‌وسیلهٔ اوستیناتوی معمول، همراهی می‌شود.

پریودهای آوازی معمولاً به‌وسیلهٔ تغییرات جزءِ ملودیک b مقدمه (حامل ۱) از هم جدا می‌شوند. جملهٔ a_8 (حامل ۱۸) نتیجه‌گیری یا جمع‌بندی a و b (حامل ۱، ۳) محسوب می‌شود. در عبدالله (آوانویسی ۳۳) هم مثل شیرغازی (آوانویسی ۳۲) هر مصرع شعر با یک فیگورِ ملودیکِ آوازی تلفیق می‌شود.

محتوا و توالی اصوات



دستگاه مورد اجرای مقام عبدالله (آوانویسی ۳۳) با توجه به توالیِ اصواتِ ساختار اصلی «ر ـ لا» نتیجتاً در ارائهٔ آوازی، دستگاه تشنید است و در ارائهٔ سازی، مخمّس است.

داشی سیندرار (سیندارا) (آوانویسی ۳۴)

شاعر: مختومقلی فراغی

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

اقبالنگ اویانسه دولت یار بولسه
طالعنگ اوقلاسه بختینگ شور بولسه
آجالینگدان قورقیب گیرسنگ عمانه
عمرینگ آخر بولیب دولسه پیمانه

داغه آزی اورسنگ داشی سیندرار
پالوده‌نینگ فری دیشی سیندرار
قورقی‌دان نه پیدا گیده جک جانه
خشخشینگ سامانی باشی سیندرار

بارسوزیمه[1] قولاق سالغین بیلانینگ
عمری مالی آرتار آلقیش آلانینگ
مختومقلی چولده گزان ناشینی
بیر مجلس‌ده دولی بر سنگ آشینی

آخری هیچ یره یتماز یالانینگ
قارغیش قالیند یرماز یاشی سیندرار
کوب گوردی دییب سورمه اونینگ یاشینی
آشین ایب بیلماز کاسه سیندرار

ترجمهٔ فارسی:

گر اقبال با تو همراه شود و مراد حاصل آید
گر طالع تو به خواب رود و بخت روی بگرداند
گر از ترس اجل به فکر فرو روی
گر عمرت به آخر برسد و پیمانه پر شود
تا می‌توانی به حرف‌هایم گوش فراده
کسی که دعای خیر مردم را بگیرد، عمر و مالش افزون خواهدشد
ای مختومقلی آدم ناشی را که در صحرا گذران کرده
گر در مجلس طعامش دهی

به کوه حمله‌ور شوی، سنگ‌هایش خرد خواهد شد
گرمای طعامی دندانت را به درد خواهد آورد
جانی که از دست می‌رود، ترس کارساز نخواهد بود
کاه خشخاش سرت را خواهد شکست
که حرف دروغ به جایی نخواهد رسید
لعنت مردم عمر شما را بر باد خواهد داد
به حساب این‌که تجربهٔ زیادی کرده، سن و سالش را مپرس
طعام‌نخورده، کاسهٔ محلبس را خواهدشکست

تجزیه و تحلیل

در داشی سیندرار (آوانویسی ۳۴) هم مثل مقام عبدالله (آوانویسی ۳۳)، اوستیناتوی معمول در خاتمهٔ پریود آوازی c_1 (حامل ۶) و گونه‌های آن ارائه می‌شود (حامل ۹، ۱۲، ۱۵، ۴). در این‌جا نیز پریود e (حامل ۱۸) که حدود ملودی را تا «لا»ی دوم گسترش می‌دهد، قطعه را صریحاً به دو بخش تجزیه می‌کند: I (حامل ۱۷-۱)، II (حامل ← ۲۴-۱۸). پریود اخیر موظف است جملهٔ متضاد آوازی f (حامل ۱۹) را که با نت طویل «سل» شروع می‌شود، قبلاً تهیه نماید. تجزیهٔ قطعه به دو بخش، از این جهت صراحت دارد که دو پریود a+b و c مقدّمه (حامل ۳-۱) در خاتمهٔ بخش I (حامل ۱۷-۱۶) تغییر می‌یابند. به عبارت دیگر، بخش I با گونهٔ دیگر مقدمه (حامل ۴-۱) به‌اتمام می‌رسد (حامل ۱۸-۱۶).

جزءِ ملودیک d مقدمه (حامل ۴) که به گونه‌ای گسترده در حامل ۱۳ (d_3) و به‌صورتی فشرده در شروع e و e_1 (حامل ۱۸، ۲۰) ارائه می‌شود، پریودهای آوازی را از هم جدا می‌کند. اوستیناتوی معمول، انترمدسازی و پریود آوازی (d_1-d_3 حامل ۷، ۱۰، ۱۳، ۱۷، ۲۰، ۲۴)، همه در ابتدا در مقدمهٔ سازی (حامل ۴-۱) معرفی شده‌اند.

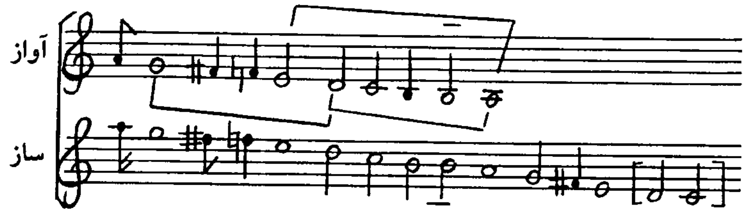
تجزیهٔ جمله‌ها و فیگورهای آوازی به‌وسیلهٔ سکوت، در تعلق مصرع شعر به هر یک از آن‌ها، بی‌ارتباط نیست. بنا بر آن‌چه اجمالاً گذشت، داشی‌سیندرار (آوانویسی ۳۴) با عبدالله (آوانویسی ۳۳) قابل‌مقایسه

---

۱. سوزیند

است. هر دو مقام توسط عاشور گلدی گرکزی اجرا شده‌اند و در نتیجه، رابطهٔ این دو مقام به علت سبک انفرادی اجرا کننده، مصداق می‌یابد.

محتوا و توالی اصوات



دستگاه مورد اجرای مقام داشی سیندرار (آوانویسی ۳۴)، علی‌رغم فقدان «سی‌بمل» در توالی اصوات آن، مخمّس محتمل به‌نظر می‌رسد.

قمت یاخشیدر[1] [یخشیدر] (آوانویسی ۳۵)

شاعر: مختومقلی فراغی

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: دکتر آنه‌بردی - پیکر

آوانگاری:

سودا گارلیک قلیب بازرگزندن(۲)   آلسانگ نصیحتم قمّت یاخشیدر
حاتم بولوب گونده قیزیل بِرندِن   کان بولسا یگیده همّت یاخشیدر
بر مرد یاخشی مختّنینگ یوزیندن   سواش گونی سانجارغنیم گوزیندن
نامارد بولوب دُانیب آیدان سوزیندن   دینه منکر بولان جهود یاخشیدر
قادر الله جسمیمیزی بار اِدِن   بی‌عقلدر حق ایشینه عار ادن
یر سیز یرا سالنان بوزوق کوپریدن   جهنم ایچنده صراط یاخشیدر
مختومقلی گوردینگ یاخشی یمانی   یالانچینیگ بولماز آنطی ایمانی
بیر آق یرا بارسانگ آلماز مهمانی   هر کیمینگ اوز ایبلی واطان یاخشیدر

ترجمهٔ فارسی:

از معامله‌گری، بازار به بازار گشتن   گر نصیحتم را بگیری جوهر و قیمت بهتر است
از حاتم‌شدن و روزانه طلا بخشیدن   گر زیاد شد برای جوانمرد همت بهتر است

---

۱. نمونهٔ دیگر اشعار سونگی‌داغی، گوزل سن، ساتاشدیم، شیرغازی [خوش قال گوزل شیرغازی]، عبدالله، داشی سیندرار [سیندارا]، قمت یاخشیدر [یخشیدر] (آوانویسی ۳۵-۲۹) در کتاب زیر منتشر شده‌اند:
مخدوم قلی. علم نشریاتی، عشق‌آباد، ۱۹۸۸.

یک مـرد بـهتر است از روی نـااهـل و نـامرد
چرا که روز جنگ نیزه بر چشم دشمن خواهـد زد

از کسـی کـه نـامرد شـده و از قـول خـود بـرگردد
جـــهود مـــنکرشده بـــه دیـــن بـــهتر است

خـدای قـادر است کـه جـسـمان را خـلق کـرد
بـی‌عقل است آن‌کـه فـرمان حـق را عـار دانـد

از پـــل خـــراب و سـاخته در جـای بـی‌مورد
گـــر در جـهنّم هـم بـاشد صـراط بـهتر است

مـــختومقلی دیـــدی خـــوب و بـــد را
دروغگـــو نـــه قسـم دارد و نـــه ایـــمان

در جـــای غـیر وارد شـوی مـهمان نگـیرندت
بـــرای هـر کس ایـل و وطـن خـود بـهتر است

ترجمهٔ فارسی شعر قمت یاخشیدر [یخشی دور] که در زیر می‌آید، از آقای قلیچ انوری است:

از ایـــن‌که بـازرگانی پـیشه گـیری و بـازار بگـردی
گـر بـه گـوش گـیری نـصیحت پـذیری خـوب است

از حـــاتم بـــودن و دِرهـــم بـــخشیدن
اگر یک جو همّت باشد برای جوان، هـمّت خـوب است

از دیـــدار روی خســـیس، مـــرد بـــیزار است
بـه روز نـبرد، مـرد چشـم از دشـمن خـواهـد گـرفت

از کسـی کـه حـرفی بـزند و حـرفش را پس بگـیرد
یـــهودی کـــه بـــی‌دین کـافر است، خـوب‌تر است

خـــداونـــد است کـه مـا را صـاحب جسـم نـمود
بـی‌عقل است کسـی کـه بـه کـار حـق شک ورزد

از پـلی کـه در یک جـای نـامناسبی سـاخته شـود
هـــمان صـــراط بـــر روی جـهنم خـوب‌تر است

مـختومقلی تـو بـد و خـوب دنـیا را زیـاد دیـده‌ای
دنـــیا فـــانی است و قســـم و آیـه‌اش دروغ است

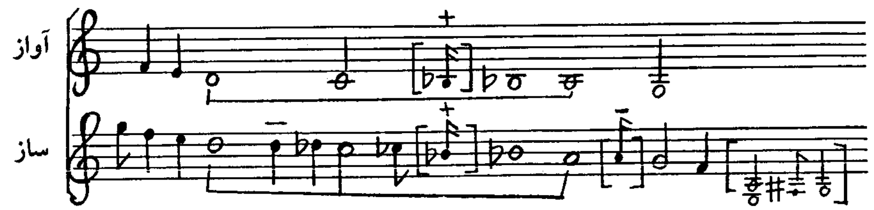
بدان که به بیگانه‌ای مهمان شوی تو را نخواهد پذیرفت
بـرای هـر کس هـمان وطـن خـویش شـایسته‌تر است

تجزیه و تحلیل

آغاز مقدمهٔ سازی قمت یاخشیدر (آوانویسی ۳۵، حامل ۱) که با معرفی اوستیناتوی معمول همراه است، در فیگور ملودیک e (حامل ۷) به گونه‌ای تلخیص‌یافته، اختتام مقدمهٔ سازی را تثبیت می‌کند. ارائهٔ اوستیناتوی معمول در پایان جمله‌ها و پریودهای آوازی و سازی، مثل سایر مقام‌های موسیقی ترکمنی، به خاتمهٔ آن‌ها قطعیت می‌بخشد. در این‌جا هم تجزیهٔ جمله‌ها یا فیگورهای پریودهای آوازی به‌وسیلهٔ سکوت، در تعلق هر مصرع یا نیمی از مصرع شعر به آن‌ها تحقق می‌یابد (f_1+h حامل ۱۰؛ $k+b_2+i_1$ حامل ۱۸). در این مورد، تلفیقِ هجاییِ کلام و موسیقی یا رسیتاسیون متن، احاطه دارد.

بیش از همه دو جملهٔ a و c مقدمه (حامل ۱ و ۳) تغییرپذیرند؛ بدون آن‌که به طرح‌بندی صریحی شکل دهند. جمله‌های c و c_1 (حامل ۳، ۴) در اصل، پریود a و جملهٔ b (حامل ۱، ۲) را جمع‌بندی می‌کنند. قمّت یاخشیدر (آوانویسی ۳۵) با تغییر جملهٔ آوازی e_1 (حامل ۸) به اتمام می‌رسد.

محتوا و توالی اصوات



توالی اصوات ساختار «ر ـ لا»، اجرای قمت یاخشیدر (آوانویسی ۳۵) را در دستگاه تشنید، مسجّل می‌کند.

خوش بولدی (آوانویسی ۳۶)

خوش بولدی (آوانویسی ۳۶)، به عقیدهٔ آقای موسی جرجانی که شعر آن را آوانگاری و به فارسی ترجمه کرده‌است، بر اساس «ساز» [مقام] سالانن گزل ارائه شده است! خوش‌بولدی در مجموعهٔ نوارهای وزارت فرهنگ و هنر، سالانن گزل عنوان شده‌است.

شاعر: بایرام ستاری از شاعران معاصر ترکمن[1]

آوانگاری:

آرزو ایـــلاب گـــزارایـــدیم اوزیـــنگی
نـازلی یـاریم مـندان آرانگ داش بـولدی

ســـورسام دیـــداریـــنگی اویـــاندینگ
گوریب دورسام یالنگیز گونیم خوش بولدی

اتـــرک‌نگ بـــوینده یکـه گـوریندینگ
داشـار چـقیب اچری گـیریب بـوریندینگ

دریـم بـولسانگ مـارال کـمین دارنـدینگ
آغلای آغـلای ایکی گـوزیم بـاش بـولدی

گـورین دیسـام چقا بـیلمان هـیچ یـریک
سـن بـولدینگ رقـیب‌نگ سویگلی یـاری

منده دویـدی دردی دوست‌لارینگ بـاری
اریپ اریپ غـــاتی بـغریم داش بـولدی

عـاشیق مـنم یـاندیم بشـدیم پـداسـی
قـبول ادسـانگ مـن بـولاین گـداسـی

جـــانیگ اوزاق ســباب بـولدی پـتاسی
سندان قـالیب مـندام[2] گـونم غـیش بـولدی

ترجمهٔ فارسی:

در آرزوی وصـــل شـــما بـــه ســـر مـــی‌بردم
ای یـــار مـــحبوبم، از مـــن فـــاصله گـــرفتی

خـــبر دیـــدارت را گـــرفتم کـــه بـــودی
دیـدار هـر روزت بـاعث خـوشبختی مـن بـود

در کـــنار رود اتـــرک تـــنها دیـــده شـــدی
با بیرون‌آمدن و داخل‌شدن به خانه غمت نمایان شد

گر عرق تنم بودی چون مـارال نـوازشت مـی‌کردم
گـــریه‌کـــنان چشـــمانم ســـرخ شـــد

حـال گـر هـوس دیـدنت را کـنم جـایی نـدارم
تـــو ســـوگلی رقـــیب مـــن شـــدی

دوســـتان هـــمه مـــتوجّه درد مـــن شـده‌انـد
از درد فـــراق جگـــرم خـــرد و ســـنگ شـــد

مـن عـاشقم کـه سوخته و بـریان شـدم در ایـن راه
گـــر قـــبول کـــنی، مـــن گـــدای راهـــتم

عـمرت پـایدار بـاد کـه ایـن‌چنین شـد قسمت مـن
بـــا دوری ز تـــو، وجـودم چـون زمسـتان شـد

تجزیه و تحلیل

خوش بولدی (آوانویسی ۳۶)، نمونهٔ آوازیِ سالانن گزل (آوانویسی ۴) به‌شمار می‌آید. مقایسهٔ این دو نمونه

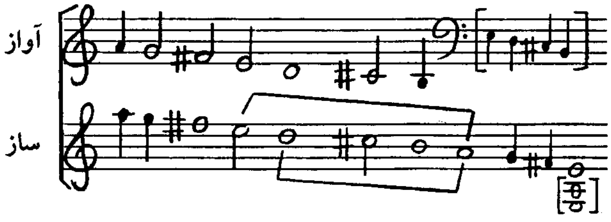
---

۱. نوشتهٔ موسی جرجانی
۲. مدام

با یکدیگر نشان می‌دهد که در درجهٔ اول، تغییرپذیری دو جزءِ ملودیک a و c در بخش I سالانن گزل (آوانویسی ۴، حامل ۲ و ۳)، مقدمهٔ سازیِ خوش‌بولدی (آوانویسی ۳۶) را تشکیل می‌دهد: بخش I نمونهٔ سازی (آوانویسی ۴، حامل ۴-۲) در مقدمهٔ خوش‌بولدی (آوانویسی ۳۶، حامل ۶-۱) به‌صورت نتیجه‌گیری‌شده ظاهر می‌شود. در این‌جا تلخیص منظم c و تکرار نت «ر» به‌منظور تهیهٔ شروع آواز (d حامل ۷)، که همین صدا در آن تکراری است، لازم به‌نظر می‌رسد.

تغییرپذیری جزءِ ملودیک d سالانن گزل (آوانویسی ۴، حامل ۳) در خوش‌بولدی به‌گونه‌ای گسترده (آوانویسی ۳۶، f حامل ۹، f_1 حامل ۱۵)، همان کارکرد مقدمه و تهیهٔ آواز را در پریودها و جمله‌های سازی e_1، f و e توماقلی، سونگی‌داغی و ساتاشدیم دارد (آوانویسی ۲۲، ۲۹، ۳۱، حامل ۶، ۱۵، ۶). شروع خوش‌بولدی (حامل ۱، اعداد ۲+۱) نیز به‌ویژه با آغاز دوران بی‌بی و داغ سایار (آوانویسی ۲۴ و ۲۶، حامل ۱، اعداد ۲+۱) شبیه است. در همهٔ این مقام‌ها اوستیناتوی معمول، در آغاز معرّفی می‌شود. خوش بولدی (آوانویسی ۳۶) مانند نمونهٔ سازی آن (آوانویسی ۴)، در دستگاه نوایی اجرا شده است.

محتوا و توالی اصوات



تاپئلمازسانی (آوانویسی ۳۷)

دو نمونه از تاپئلمازسانی که به‌وسیلهٔ یک نفر اجرا شده، برای مقایسه، آوانویسی شده‌اند. شعر هر دو نمونه را موسی جرجانی آوانگاری و به فارسی ترجمه کرده‌است.

شاعر: آرازمحمد شاعری (آرام) از شاعران معاصر ترکمن[۱]

آوانگاری:

دورموشیم بولیب دیر غمنگ زندانی — یوراکداکی دردنک تاپئلمازسانی
هر یان باقسام گوزه تنها غم گورینر — ایسم هاچان تاپیلار دردنگ درمانی
انسان گرگ یالان سوزدان داش بولسین — یاش اولمیزیاش کیچیگه باش بولسین
باالالاریمز آقالار یمزدان گوریب — بیر بیرینه اولارهم سر داش بولسین
مرد بولانی نامارد بیلان یاتشماز — دوستدان قاچیب دوشمان بیلان قاتشماز

---

۱. نوشتهٔ موسی جرجانی

بیر کیشی‌نینگ دوزین بیر گزگ دادسه
چاپسه‌ده هم اونینگ بیلان آتشماز

ظالم‌لره بیل سخاوت یار اشماز
مظلوم‌لره بیل شقاوت یاراشماز[۱]

یگریم نجی گیره داره عصرده
انسان‌لاره بیل عداوت یاراشماز

ترجمهٔ فارسی:

وجودم زندان غم گشته است
درد دلم همانند نخواهد داشت

به هر طرف بنگرم تنها غم دیده می‌شود
کی این دردها درمان خواهد یافت

انسان بایستی از حرف دروغ پرهیز کند
بزرگان بر کم‌سالان الگو باشند

کودکان‌مان، بزرگ‌ترها را سرمشق قرار داده
آنان هم با یکدیگر همراز باشند

مرد با نامرد همراه نمی‌شود
از دوستان گریزان و با دشمن همگام نمی‌شود

اگر کسی یک‌بار نان و نمک دیگری را بخورد
گر او بدی کند باز هم به سوی او آتش نخواهد گشود

بدان که برای ظالمان سخاوت جایز نیست
برای مظلومان شقاوت جایز نیست

در قرن پرتحول بیستم
بدان که برای انسان‌ها دشمنی جایز نیست

تجزیه و تحلیل

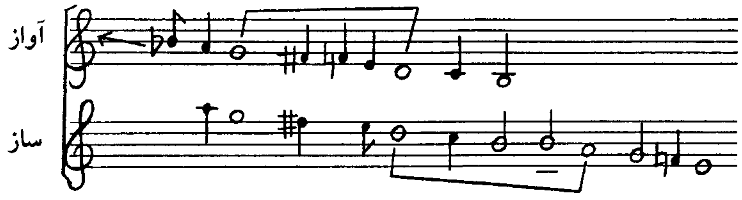
اوستیناتوی معمول در شروع تاپئلمازسانی (آوانویسی ۳۷، حامل ۱ عدد ۱) جزءِ ملودیک بعدی را که در آن نت «ر» غالباً در ارزش‌های متریکِ چنگ و دولاچنگ تکرار می‌شود، (حامل ۱، عدد ۲) تعقیب می‌کند. شبیه این آغاز در مقام‌های دیگر مثل توماقلی، دوران بی‌بی، ساتاشدیم، شیرغازی، داشی سیندرار و خوش بولدی (آوانویسی ۲۲، ۲۴، ۳۵-۳۱) نیز وجود داشت. اگرچه جمله‌ها و فیگورهای آوازی در طول قطعه همچنان به‌وسیلهٔ اوستیناتوی معمول تعقیب می‌شوند، امّا شروع آواز با گونهٔ دیگر آغاز مقدمه تهیه می‌شود (حامل ۳، ۱، اعداد ۲+۱). فیگور a و گونهٔ آن a_1 (حامل ۱، ۲) فقط در مقدمه و خاتمهٔ قطعه ارائه می‌شوند.

علاوه بر این، تشابه تاپئلمازسانی (آوانویسی ۳۷) با سایر قطعه‌ها، مثل سن‌یتر، توماقلی و شیرغازی (آوانویسی ۱۶، ۲۲، ۳۲، حامل ۱۴، ۶، ۱۷) در فیگورهای ملودیک d و d_1 (حامل ۱۰، ۱۳) که حدود ملودی را تا «لا»ی دوم گسترش می‌دهند، نیز به‌چشم می‌خورد. تلفیق هجاییِ کلام و موسیقی، گاهی به علت تعلق هر هجا به صدای واحد، در جهت رسیتاسیون متن گرایش می‌یابد ($b-b_3$، حامل ۶-۳). اختتام فیگورهای آوازی در مجموع، کلیشه‌ای (استرئوتیپ) است. ارتباط این اختتام کلیشه‌ای به محتوای مصرع، به‌سختی قابل تشخیص است.

---

۱. دو مصرع این بیت به‌وسیلهٔ اجراکننده، جابه‌جا ارائه شده‌اند.

محتوا و توالی اصوات



تاپئلمازسانی (آوانویسی ۳۸)

ترجمهٔ فارسی بیت‌های اول، چهارم، پنجم و ششم نمونهٔ دوم تاپئلمازسانی (آوانویسی ۳۸) نسبت به نمونهٔ اول (آوانویسی ۳۷)، علی‌رغم شعر یکسانِ هر دو، جزئاً متفاوت به‌نظر می‌رسد:

کـــنون وجـــودم زنـــدان غـــم گشـــته — دردهای انباشته‌شده در دل بی‌حساب گشته
فـــرزندان‌مـــان از بـــزرگ‌ترها الهـــام گـــرفته — نسـبت بـه یکـدیگر مـحرم اسـرار بـاشند
جوانـمرد هـرگز بـا نـامردان دمـخور نـمی‌شود — آنان هرگز ترک دوست نکرده و با دشمن هم‌پیمان نمی‌شوند
گـــر او یک بـــار طـــعام کســـی را چشـد — هـــرگز بـــا او بـــه نـــبرد بـــرنخواهـــد خـاست

تجزیه و تحلیل نمونهٔ اول تاپئلمازسانی (آوانویسی ۳۷) به‌طور کلی دربارهٔ نمونه دوم (آوانویسی ۳۸) نیز صدق می‌کند. جزءِ ملودیک متعاقب اوستیناتو در نمونهٔ اخیر، ضمن تکرار نت «ر» در ارزش‌های متریک چنگ، دولاچنگ و سه‌لاچنگ، اصوات «دو» و «می» را نیز دارد (آوانویسی ۳۸، حامل ۱ عدد ۲). این جزءِ ملودیک به‌گونه‌ای گسترده بعد از اوستیناتوی معمول تغییر می‌یابد و شروع آواز را تهیه می‌کند (حامل ۳، اعداد ۲+۱). رابط سازی حامل ۱۶ (عدد ۲) هم که در آن نت «ر» با عبور از «سی» و «دو» ایجاد می‌شود، نمونهٔ دیگر آن محسوب می‌شود.

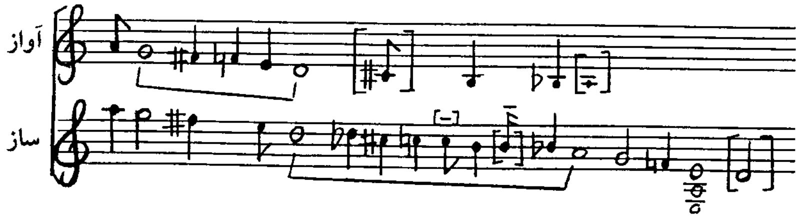
جملهٔ آوازی e (حامل ۱۱) و تغییرات آن (e_1-e_3 حامل ۱۲، ۱۴، ۱۵) نیز به‌وسیلهٔ d و d_1 (حامل ۱۰، ۱۳) که حدود ملودی را تا «لا»ی دوم گسترش می‌دهند، قبلاً تهیه شده‌اند. بدین‌ترتیب، فرم قطعه در قالب تسلسل قسمت‌های A، B و C، بر خلاف نمونهٔ اول نسبتاً صراحت یافته است:

مقدمهٔ A (حامل ۲-۱)، B (حامل ۹-۳)، C (حامل ۱۲-۱۰)، C_1 (حامل ۱۵-۱۳)، B_1 (حامل ← ۲۱-۱۶)، خاتمهٔ A_1 ←

خاتمهٔ قطعهٔ A_1 فقط به تغییرپذیریِ فیگور a مقدمه (حامل ۱) اکتفا می‌کند. در نتیجه، طرح قطعه در این‌جا هم، قوس‌وار ظاهر می‌شود.

جملهٔ آوازی e (حامل ۱۱)، فیگور b (حامل ۴) و گونه‌های آن را (b_1-b_3 حامل ۷-۵) به فاصلهٔ چهارمِ زیرتر انتقال و تغییر می‌دهد. بدین‌ترتیب، ساختار فرعی (پلاگال) «ر-سل» در قالب ساختار اصلی (اوتانتیک) «ر-لا» شکل می‌گیرد.

محتوا و توالی اصوات



تاپئلمازسانی (آوانویسی ۳۸) در دستگاه تشنید اجرا شده است. نمونهٔ اول آن (آوانویسی ۳۷) نیز، با وجود فقدان «سی‌بمل» در ساختار اصلی «ر ـ لا» احتمالاً در همین دستگاه اجرا شده است.

دورنالر (آوانویسی ۳۹)

شاعر: گلدی باشیف

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

اولکام یاشیل گیینده   بلبل عاشق یازیمه
آلتین گوزیم گلنده   دُرنا عاشق گوزیمه
دور قراب پرلانر   دوری گوزلی دورنالر
دوشسه سیزینگ کشف نگز   بولانچاق سو دورلانر
دورنالار ـ دورنالار (۲)   بولانچاق سو دورلانر[1]
گل اولکامدان گوچمانگیز (۲)   یادایل لره اوچمانگیز
درمان دوری سوبارقا   یادیردن سواچمانگ سیز
آق قانتلر قالقاسه   اوز اولکامده قالقاسین
سیزینگ بیلان خوش لاشیب   ایل گون قراب قالماسین

ترجمهٔ فارسی:

وقتی که سرزمینم جامهٔ سبز بر تن می‌کند   بلبل عاشق بهار می‌شود
وقتی که پاییز طلایی از راه می‌رسد   دُرنا عاشق پاییز می‌شود
در انتظار پرواز ایستاده‌اند   دُرناها با چشمانی زیبا
گر جمال‌تان به آب آلوده افتد   آب آلوده صاف خواهد شد

ای دُرناها، آب آلوده صاف خواهد شد

از سرزمین زیبای‌مان کوچ نکنید   به سوی سرزمین بیگانه پرواز نکنید
در جایی که آب پاک و گوارا وجود دارد   از آب سرزمین بیگانه ننیاشامید

---

۱. این مصرع خوانده نمی‌شود.

گـــر بـــال‌های ســـفید بـــال بـــزنند　　بهتر است که در سرزمین خودمان بال بزنند

مردم سرزمین‌مان، هرگز، بانگ خداحافظی را در انتظار شما سر ندهند

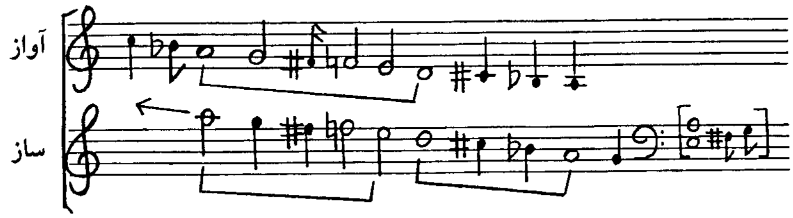
تجزیه و تحلیل

دورنالر (آوانویسی ۳۹) را آق‌مراد چاریف ساخته است[۱].

اوستیناتوی معمول در دورنالر موظف است اولاً گونه‌های آوازی و سازیِ دو فیگور a و b مقدمه (حامل ۲) را از هم جدا کند (a_2+b_1 حامل ۵؛ a_4+b_3 حامل ۹؛ a_5+b_5 حامل ۱۱) و ثانیاً مقدمه‌های سازی را که آواز را تهیه می‌کنند، نیز تعقیب نماید (f+d حامل ۶، ۱۳). فیگور b نسبت به a (حامل ۲) اگرچه در ظاهر متضاد به‌نظر می‌رسد، ولی در اصل، انتقال سکانس‌وار و تغییریافتهٔ آن در فاصلهٔ سومِ زیرتر است. این ویژگی دربارهٔ سایر اجزای ملودیک آوازی مثل c، d_1 و h (حامل ۴، ۷، ۱۵) و اختتام جملهٔ آوازی طویل g پس از صدای طویل «لا» (حامل ۱۴) نیز صادق است. ملودی در فیگور آوازیِ a_2 نسبت به b_1 (حامل ۵) تشبیهاً حالتی از تأیید یا نتیجه‌گیری دارد. حالت تأیید یا نتیجه‌گیری ملودی با محتوای متن در ارتباط است؛ زیرا به a_2 (حامل ۵) و تغییرات آن (a_3، a_4 حامل ۵، ۹)، پیوسته مصرع دوم که نتیجه‌گیری محتوای مصرع اول به‌شمار می‌آید، تعلق می‌گیرد.

دورنالر (آوانویسی ۳۹) در دستگاه قرق‌لر ارائه شده‌است. لحن محزون دستگاه قرق‌لر با محتوای متن آن، مرتبط به‌نظر نمی‌رسد. تقارن متریک $\frac{4}{8}$ تا $\frac{8}{16}$ در طول قطعه، پیوسته مراعات می‌شود.

محتوا و توالی اصوات



قره‌گوز (آوانویسی ۴۰)

شاعر: قره‌جه اوغلان

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

قـــره‌گـــوز، قـــره‌گـــوز، قـــره‌گـــوز　　ســـن مـــنینگ یـــاریم قـــره‌گـــوز

قـــره‌گـــوزنگ گـــوزی ســـوزیلر　　اوســـــــتنده جـــــانم ازیـــــلر

---

۱. نوشتهٔ موسی جرجانی

سـن گـیدسنگ اولکـام بـوزیلر
بـر زمـان گـل گـین قـره‌گـوز

اوتـردینگ تـوردینگ اویـلاندینگ
پـروانـه کـمین‌سن آیـلاندینگ

سـن هـر گـونده بـیر شایلاندینگ
سـن مـنینگ یـاریم قـره‌گـوز

یـار یـولنده بـولدیم خسـته
آق قول لارینگ دو زمان منگایاسسه

قـراسـاچینگ دسـته دسـته
سـن مـنینگ یـاریم قـره‌گـوز

قـره‌جه اوغـلان‌نگ سـلامی
بـوییندگه حـق‌نگ کـلامی

کـاغذ اوسـتی هـم قـلامی
سـن مـنینگ یـاریم قـره‌گـوز (۲)

ترجمهٔ فارسی:

ای چشـم‌سیاه، چشـم‌سیاه
تـو یـار مـن هسـتی چشم‌سیاه

با نگاه عشوه‌گرانه قـره‌گـوز (چشم‌سیاه)
جـانم بـه لرزه مـی‌افـتد

گر تو بروی، وجودم به هم خواهـد خـورد
گاه به گاه نزد من آی قره‌گوز (سیاه‌چشم)

نشسـتی، بـرخـاستی، فکـر کـردی
چـون پـروانـه بـه دورم چـرخـیدی

هـر روز لبـاس تـازه‌ای بـر تـن کـردی
تـو یـار مـن هسـتی سـیاه‌چشم

مـن در پـی یـار، خسـته شـدم
دست‌های سفیدت را بـه مـن تکـیه بـده

مـوهای سـیاهت دسـته دسـته
تـو یـار مـن هسـتی ای سـیاه‌چشم

سـلام قـرجـه‌اوغـلان بـر تـو بـاد
او کـلام حـق بـر گـردن آویـزان دارد

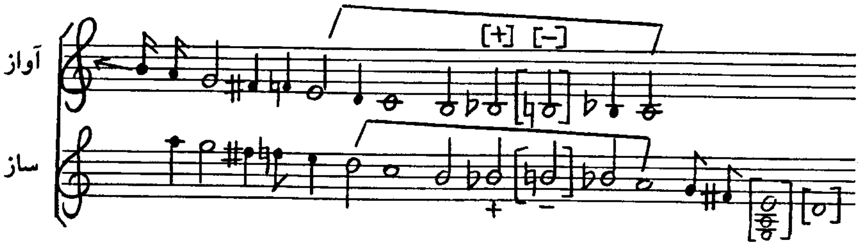
قـلم روی کـاغذ نـویسد
تـو یـار مـن هسـتی ای سـیاه‌چشم

تجزیه و تحلیل

آغاز قره‌گوز (آوانویسی ۴۰، اعداد ۲+۱، حامل ۱) نیز با تعداد زیادی از مقام‌هایی که آن‌ها را تجزیه و تحلیل کردیم، از جمله ساتاشدیم، داشی سیندرار و خوش بولدی (آوانویسی ۳۱، ۳۴، ۳۷) شبیه است. تغییر متعدد جزءِ ملودیک c (حامل ۴) (c_1-c_3 حامل ۷-۵) که در آن نت «دو» خیلی تکرار می‌شود، شروع آواز را تهیه می‌کند. در قره‌گوز هم، پریود آوازی از دو فیگور تشکیل می‌شود (d+e حامل ۸). فیگور اول این پریود در تغییرات بعدی خود به‌جای تکرار نت «دو»، با «فا» یا «می» شروع می‌شود و دارای تحریرهای جُق‌جُق است (f_1-f_5 حامل ۱۰، ۱۱، ۱۵، ۱۶، ۲۴). این تحریرها جمله‌های a و b مقدّمه را (حامل ۲ و ۴) نیز در طول قطعه همراهی می‌کنند ($a_2+b_1-a_7+b_3$ حامل ۱۴-۱۲، ۱۹-۱۷، ۲۷-۲۵). جملهٔ تهیه کنندهٔ پریود آوازی h+i (حامل ۲۲) و گونه‌های اختصار یافتهٔ آن ($g-g_2$ حامل ۲۱-۱۹) که محدودهٔ ملودی را تا «لا»ی دوم گسترش می‌دهند، گاهی در طرحی پریودیک و با همین کارکرد، در خیلی از مقام‌های موسیقی ترکمنی وجود دارند.

اختتام قره‌گوز با تغییر a و b مقدمه (حامل ۲ و ۴)، به آن نیز طرحی قوس‌وار می‌دهد.

محتوا و توالی اصوات



قره گوز (آوانویسی ۴۰) در دستگاه مخمّس اجرا شده‌است.

همرانی بیلماز (آوانویسی ۴۱)

شاعر: سیّدی خوجه

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

یگـــیدلر گـــرگ هـــر ایشـــنده مـــردانـه ـــ نـــامرد مـــردیرینده دورمـــانی بـــیلماز
نـــواسـیز قـــرداش‌دان یگ دیـــر بـیگانه ـــ حـــالینگ نـیچک دیـیب سـورمانی بـیلماز
هـــر کـــیشی بـــیریانه چکـــر نـــصیب‌لر ـــ سـوزه قـــولاق قـویماز دوستـلار حـبیب‌لر
ایـــل ایـــچنده گـــزار جـــاوی طـــبیب‌لر ـــ آلداب مـــزدین آلار درمـــانی بـــیلماز
ســـرّ ســـاقلیان آدم مـــحک داشـــی‌دیر ـــ بـــی‌قدر آدم‌لر هـــمرانـــی بـــیلماز
مـــهمان ســـاقلاماق بـیر مـردینگ ایشـی‌دیر ـــ اونگـــاتن بـــردمه‌دک احـــمق کـــیشی‌دیر
هر کیشی اوز دوستلاری بیلان میلس قورسالر ـــ ایســـله دیک زادنـــی تـــاخیب بـــرسه‌لر
ســـیدی آیـــدار مـــندان خـــبر آســـه‌لر ـــ بـــی‌قدر آدم‌لر هـــمرانـــی بـــیلماز

ترجمهٔ فارسی:

جـوانـان بـاید در هـر کـاری مـردانـه رفتار کـنند ـــ در جـایی کـه مـرد بـاشد، نـامرد آن‌جا نـخواهـد مـاند
از بـــرادر بـه‌دردنخور، بـیگانه بـهتر خـواهـد بـود ـــ او بـــه احـــوالپـرسی بـــرادر نـــخواهـــد آمـد
قـضا و قـدر هـر کسی را بـه طـرفی خـواهـد کشید ـــ دوسـتان نـزدیک هـم بـه حـرف گـوش نـخواهـند داد
طـــبیبان قـــلّابی در بـــین مـــردم مـــی‌گردند ـــ آن‌ها مردم را گول زده بدون درمان‌کردن مزد خواهند گرفت
آدم رازدار چـــون ســـنگ مـــحک است ـــ آدم بـــی‌قدر هـــمراهش را نـــخواهـــد شـــناخت
مـــهمان‌نگه‌داشـــتن کـــار جـــوانـــمرد است ـــ کســـی کـه از عـهدهٔ آن بـرنیاید یک احـمق است
هـــر کسـی بـا دوسـتان خـود مـجلسی بـیارایـد ـــ طـــعام دلخـــواه بـــه آنـــان بـــدهد
سـیّدی گـوید اگـر از حـال مـن خـبر بگـیرند ـــ مـــی‌گویم آدمِ بـی‌قدر هـمراه را نـخواهـد شـناخت

نمونهٔ دیگر شعر همرانی بیلماز با عنوان «دورمانی بیلمز» از *دیوان سیّدی خوجه*[1] در زیر آورده می‌شود. این نمونه با همرانی بیلماز (آوانویسی ۴۱)، از جهاتی، متفاوت به‌نظر می‌رسد:

یگیت کراک هر ایشینده مردانه — نامرد مرد یرینده دورمانی بیلمز
ناقدر قرداشدین یگدیر بیگانه — «حالینگ نیچوک؟» دیب سورمانی بیلمز

* * *

هر کیشی بریانه چکار نصیبلر — سوزه قولاق قویماز دوست‌لار، حبیبلر
ایل ایچنده گزار جوکی طبیبلر — آلداب مزدین آلار، درمانی بیلمز

* * *

میهمانی ساقلامق مردینگ ایشی‌دور — اونگاتن برمدیک آقمق کیشی‌دور
سرّ ساقلاغان آدم محک داشی‌دور — چوپان ـ چولوق اوزگه نارسانی بیلمز

* * *

هر کیم بیله باریب میلیس قورسانگیز — هر نه ایسلدیگین تافیب برسنگیز
گلیب سیّدی دین خبر سوزرسانگیز — خدیجه دین باشقه هجرانی بیلمز

ترجمهٔ فارسی: دکتر آنه‌بردی ـ پیکر

جوانمرد در هر کاری مردانه باید — نامرد در جای مردی ایستادگی نتواند
از برادر قدرنشناس، بیگانه هم بهتر است — وقتی که نمی‌داند حالت را بپرسد
نصیب‌ها هر کس را به سویی می‌کشاند — دوستان و حبیبان به حرف گوش نمی‌دهند
طبیبان دروغین در میان ایل می‌گردند — گول می‌زنند و مزد می‌گیرند در حالی که درمان را نمی‌دانند
میزبانی مهمان، کار مرد است — کسی که به آن تن ندهد آدم احمقی است
شخص رازنگهدار به‌سان سنگ حکاکی می‌باشد — چوپان و شاگردش غیر از خود کسی را نمی‌شناسند
با هر کسی مجلسی برپا کنید — تمام خواسته‌هایش را هم برقرار
گر از سیّدی خبر بگیرید — هجرانی غیر از خدیجه نمی‌داند

تجزیه و تحلیل

همرانی بیلماز (آوانویسی ۴۱) با تاپئلمازسانی (آوانویسی ۳۷ و ۳۸) قابل‌مقایسه است. در هر دو مقام،

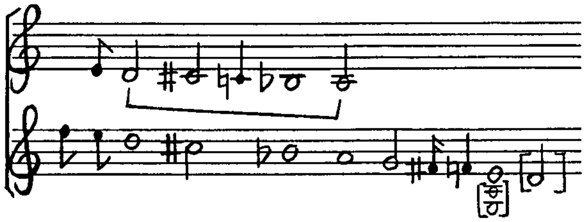
---

[1] . سیدی خوجه. اشعار منتخب و قصّهٔ میرحیدر خواجه و میرحسن خواجه (متن انتقادی). تدوین و مقدمه از نورمحمد عاشورپور. نشریات قابوس، گنبدکاووس، ۱۳۵۹، ص ۷۳ تا ۷۴.

اوستیناتوی معمول، پیوسته فیگورها و اجزای ملودیک آوازی را تعقیب می‌کند. در هر دو مقام، آغاز مقدمهٔ سازی (اعداد ۲+۱ حامل ۱) بعداً کارکرد مقدمهٔ آواز را ایجاد می‌کند (آوانویسی ۴۱ حامل ۴؛ آوانویسی ۳۷ و ۳۸ حامل ۳). فیگورهای آوازی در طول قطعه، به‌وسیلهٔ انترمدسازی b (حامل ۹) به‌صورتی غیرمنظم از هم جدا می‌شوند و توالی می‌یابند. فقط مقدمه ($a+a_1$ حامل ۲ و ۳) و خاتمهٔ قطعه، موظف‌اند فیگور شروع آواز را (a_2 حامل ۵) تغییر دهند. این فیگور در خاتمه، کارکرد کدا را ایجاد می‌کند.

اگرچه به هر مصرع یک فیگور ملودیک تعلق می‌گیرد، ولی تزیینات ملودیک در هجاهای نامفهوم مثل ای، اِیْ، اِ، آ، که معمولاً همان آخرین هجاهای مصرع‌اند، ارائه می‌شوند. آواز با هینگیردی به اتمام می‌رسد.

محتوا و توالی اصوات



همرانی بیلماز (آوانویسی ۴۱) در دستگاه قرقلر اجرا شده است.

قوه غازیم (آوانویسی ۴۲)

شاعر: ملّانفس

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

آلدینگ صبر و قراریم، سودیگیم سرونازیم
طاووس قوشیم هُمایم، اوردگیم قوه غازیم
آلغیرلاچین شونقاریم اوتلگی بحری بازیم
یازسم سن‌سن احوالیم، تورسام قولیمده سازیم
کویان دردلی یورگدان، چقسین اودلی بیانم
آرزو چکر هر عاشق اوزیارنینگ جمالین
جانین پدا ایله‌ییر تلواس ادر وصالین
دیداره عاشق بولان نیلاربودینه مالین
عالم جهانه بر من آق یوزده یکه خال‌نگ
من مجنونم عشقگنده ای لیلی دلنوازیم
خدمتنده پای‌انداز قول قوشریب دورار من
قابل‌خذمت اولسام یار جمال‌نگ گورارمن
دنیانی ترک ایله‌ییب باشینگه قول قورارمن
برجانیم در کار بولسه مونگ جان بولسه برار من
دلداریم درگاهنگدان اول‌دیر عجیز نیازم
نفس دیر هجرینگدان کویدیم اشبو زمانه
ای گوزل سن ای گوزل گلرمی بو جهانه
یاریم نظرنگ سالسنگ من غریب ناتوانه
سنینگ وصف‌نگ یازار من گر سوز گلسه زبانه
بلندپرواز ایله‌ییب عرشه چیقان آوزیم

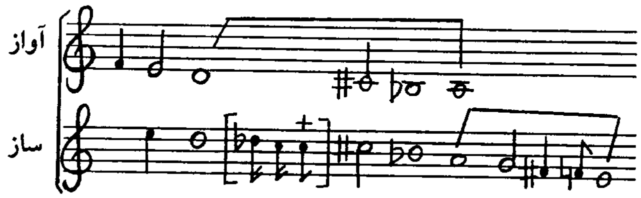
ترجمهٔ فارسی:

صبر و قرارم رابردی ای عشق من، سرو نازم — پرندهٔ هُمایم، طاووس، اردک و غازم
باز و لاچین، پرندهٔ دریاییام — در وصف تو بنویسم و در بارهٔ تو بنوازم
تا از این دل سوخته، بیان آتشین بیرون رود — آرزوی هر عاشق، دیدار یار او است
جانش را فدا میکند، در راه وصالش — عاشق محتاج دیدار، مال دنیا چه کند
به جهانی نخواهم بخشید تکخال گل روی او را — من در راه عشق تو مجنونم، ای لیلی دلنواز من
من در خدمت او، پایاندازم، دستبسته در خدمتم — اگر قابلخدمت باشم، جمال یار را خواهم دید
مال دنیا را ترک کرد، در خدمت تو خواهم بود — اگر جان فداکردنی باشد، من هزاران جان فدا میکنم
ای دلدارم اگر لازم شد، این است نیاز کوچک من — نفس میگوید در راه عشق تو، در این جهان سوختهام
ای گوزل، آیا زیباروی دیگری به جهان خواهد آمد — ای یار من نظری کن، بر من دیوانه و سرگشته
در وصف تو مینویسم، اگر حرفی بر زبان آید — کلام به پرواز درخواهد آمد، نام تو به عرش خواهد رسید

تجزیه و تحلیل

مقدمهٔ قوه غازیم (آوانویسی ۴۲ حامل ۲-۱) پریود آوازی را معرفی میکند ($c_1+a_1+b_1$، حامل ۴-۳). در اینجا اوستیناتوی معمول، در خاتمهٔ پریود a+b مقدمه (حامل ۱) و شروع جزءِ ملودیک c (حامل ۲) ارائه میشود. اوستیناتوی معمول، گاهی بهعنوان صدای دوم، ملودی مقدمهٔ سازی را (حامل ۲-۱) همراهی میکند (a_3 و a_8 حامل ۹ و ۲۶). آخرین فیگور یا جزءِ ملودیکِ پریودهای آوازی، فیگور b مقدمه (حامل ۱) را دائماً تغییر میدهد (حامل ۴، ۸-۷، ۱۲، ۱۶-۱۵، ۲۰، ۲۵-۲۴). شروع پریودهای آوازی، قبلاً بهوسیلهٔ رابطِ سازی تهیه میشود (حامل ۵، ۱۰، ۱۳، ۱۸، ۲۲). به صدای طویل شروع آواز، مثل سایر مقامهایی که آنها را تجزیه و تحلیل کردیم، هجاهای نامفهوم «آ» یا «اُ» تعلق میگیرند (c_1 حامل ۳؛ d_4 حامل ۱۹). در اینجا هم تعلق هر هجا به یک صدا، متن را به سوی رسیتاسیون گرایش میدهد. قوه غازیم (آوانویسی ۴۲) در دستگاه قرقلر اجرا شدهاست.

محتوا و توالی اصوات



نام شاعران مقام‌های آوازی زیر معلوم نیست.

گلین (آوانویسی ۴۳)

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

سـنگ آدیـنگ الخـام آلیـار (۲)
یـــاش یــورگ مــثل دریــا
آق التـــین‌لی ســوزینگ بــار(۲)
عشـــق‌نگده بـــلبل‌نگ بـــار
زحـــمت غـــاینایان ایـــلده
ســـنگ ایشـــنگدان گـــورالده
قـــلبمده بـــیله یـــوره‌ن (۲)
عـــالمغه قـــوات بـــرن
بـــاغده آچـــیلان گـل گـلین (۲)

نـــورسایلا یـــار دل گـــلین
ســـن ســوناسی بــول گــلین
زر اونـــدریان قـــولینگ بـــار(۲)
سن آچیلان گل گلین (بیزه نظر سال گلین) (۲)
عشـرتلی یـــاشه یـــان ایـــلده
آلیـــار بـــوگون ایـــل گـــلین
دورمـــوش صــفاسین ســوره‌ن (۲)
مـــنینگ یـــاریم شـــول گـــلین
بـــیزه نـــظر ســـال گـــلین

ترجمهٔ فارسی:

نـــام تـــو الهـــام مـــی‌گیرد
دل جـــوان چـــون دریـــا
کـــلامی چـــون طـــلای سـفید
عشـــقت چـــون بـــلبل
در ایلی که در آن زحمت مـی‌جوشد
از کـــار تـــو الگـــو مـــی‌گیرند
بـــا قـــلبم هـــمراه گشـــته‌ای
قـــوت‌دهندهٔ عـــالمیان
تـو گـل نـوشکفتهٔ بـاغی ای گـلین

از بـــین نـــورها ای گـــلین
تو اردک وحشی آن باش ای گـلین
دست‌هـــا گـــهرباران
تـــو گـــل نـــوشکفته‌ای ای گـــلین
در ایلی که در آن با عشرت زندگی می‌کنند
امـــروز، ایـــل، ای گـــلین
بـــا صـــفا و صـــداقت
یـــار مـــن ای گـــلین
نـــظری بـــه مـــا کـــن ای گـــلین

تجزیه و تحلیل

اوستیناتوی معمول در گلین (آوانویسی ۴۳) نیز در خاتمهٔ پریودها، فیگورها و یا اجـزای مـلودیکِ آوازی ظاهر می‌شود و اختتام آن‌ها را قطعی می‌کند. در این‌جا هم جملهٔ c (حامل ۳)، آواز را که با صدای طویل «لا» شروع می‌شود، قبلاً تهیه می‌کند. تقریباً به همین نحو، پریود آوازی x (حامل ۱۶) آماده مـی‌شود. دو جـزءِ

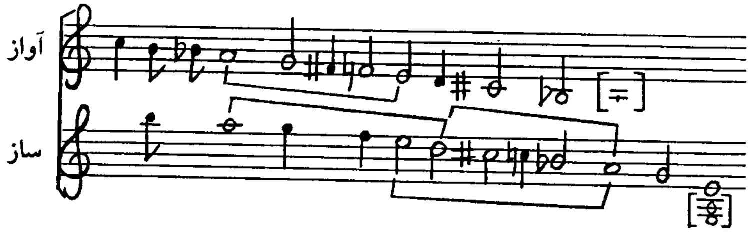
ملودیک m و m_1 (حامل ۱۵) در اصل، انتقال تغییریافتهٔ l (حامل ۱۵) در فاصلهٔ چهارمِ زیرتر محسوب می‌شوند.

تهیهٔ دو پریود آوازی، به ترتیبی که گذشت، قطعه را در دو بخش اصلی طرح‌بندی می‌کند: I (حامل ۱۴–۳) و II (حامل ۲۸–۱۵). مقدمهٔ قطعه (حامل ۲–۱) فقط در خاتمه ارائه می‌شود (a_1+b_1 حامل ۲۸–۲۷). در این‌جا آغاز قطعه (اعداد ۲+۱، حامل ۱)، به‌صورتی اختصاریافته، دارای کارکرد کدا است (حامل ۲۸).

به هر یک از اجزای ملودیکِ پریودهای آوازی (d+e+f حامل ۴؛ $i+j+f_3$ حامل ۸) یک مصرع شعر تعلق دارد. آخرین جزءِ ملودیک f (حامل ۴)، با توجه به این‌که اختتام پریود را تهیه می‌کند، بیش از همه در طول قطعه تغییر می‌یابد ($f_1 - f_{10}$ حامل ۵، ۶، ۱۰–۸، ۱۳، ۲۱–۱۹، ۲۵).

وحدت‌های غیرمتقارنِ متریک ـ ریتمیک $\frac{7}{16}$، $\frac{8}{16}$، $\frac{5}{16}$، $\frac{4}{16}$، $\frac{6}{16}$ به‌طور غیرمنظم توالی می‌یابند.

محتوا و توالی اصوات



گلین (آوانویسی ۴۳) در دستگاه قرقلر اجرا شده است. مقدمهٔ آن (حامل ۲–۱) با توجه به توالی اصوات «می»، «ر»، «دو»، «سی‌بمل» و «لا»ی ساختار «می ـ لا»، در دستگاه تشنید ارائه شده است.

قایدا بارارسن (آوانویسی ۴۴)

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

قاتی گورمه منینگ عرضی سوزیمنی — سرینگه دونایین قایدا بارارسن
ایل ایچنده قاراقیلما یوزیمنی — سرینگه دونایین قایدا بارارسن
یالانچی‌ده طلا تختم سنینگ دیر — تر آچیلان تازه گل‌لر سنینگ دیر
زینت رختم بختیم سنینگ دیر — سرینگه دونایین قایدا بارارسن
طوطی جنان آیدار سایرا یار دلیم — بازارده آچیل‌دی قرمزی گُلیم
اوی مامه‌لرینگ قوچماقه بیلینگ — باشنگادو نایین قایدا بارارسن

ترجمهٔ فارسی:

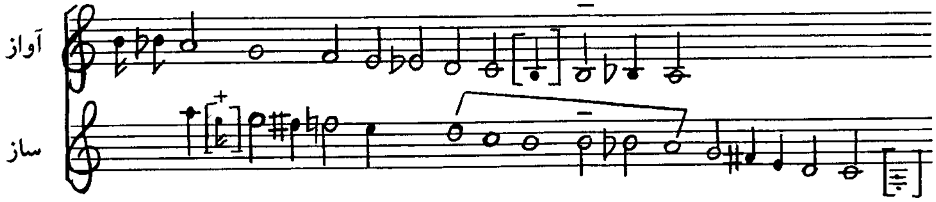
حرف‌هایم را به دل مگیر — فدای سرت شوم کجا می‌روی

در میـــــان ایـــــل، روســـــیاهم مکـــن — فـــــدای ســـــرت شـــوم کـــجا مـــیروی
در ایـــن دنـــیا تـخت طـلاییام از آن تـو است — گـــــلهای نـــــوشکفته از آن تـــــو است
هـر چـه زیـنت و رخت و بـخت از آن تـو است — فـــــدای ســـــرت شـــوم کـــجا مـــیروی
«طـوطی جـنان» گـوید زبـانم نـغمهسرایی مـیکند — گـــــل قـــــرمزم در بـــازار شکـــفته شـــد
سینهها برای بازی و کمر برای گرفتن مـناسب است — فـــــدای ســـــرت شـــوم کـــجا مـــیروی

تجزیه و تحلیل

آغاز قایدا بارارسن (آوانویسی ۴۴، اعداد ۲+۱ حامل ۱) نیز شامل معرفی اوستیناتوی معمول و سپس جزء یا فیگور ملودیکی است که عمدتاً از تکرار نت «ر» و «لا» در ارزشهای متریکِ چنگ و دولاچنگ تشکیل میشود. باز در اینجا هم پریود e+f (حامل ۵)، آواز را تهیه میکند (g حامل ۶) و مقدمهٔ آن به حساب میآید. این پریود، مثل همیشه، محدودهٔ تحرک ملودی را تا «لا»ی دوم گسترش میدهد. در درجهٔ اول، دو فیگور پریود مزبور (e+f حامل ۵)، پریودهای آوازی را از هم جدا میکنند (e_1+f_2 حامل ۷ و ۸؛ e_2+f_3 حامل ۱۰؛ e_3 حامل ۱۲-۱۱). اوستیناتوی معمول در پایان d (حامل ۴)، اختتام پریود آوازی m (حامل ۱۴) را که روی نت «لا» ختم میشود، تأیید میکند (حامل ۱۴) و بدینترتیب، تجزیهٔ پریودهای آوازی، قطعه را، به استثنای مقدمه (حامل ۴-۱)، به دو قسمت متضاد شکل میدهد: A (حامل ۱۲-۵) و B (حامل ←۱۸-۱۳). قسمت متضاد B با تحریرهای جُقجُق شروع میشود (l حامل ۱۳). آخرین فیگور پریودهای آوازی قسمت اول، پیوسته متر مشخص دارد ($k-k_2$ حامل ۷، ۹، ۱۱). در نتیجه، متروم و ریتموس در قالب پریود آوازی با هم ترکیب میشوند. شاید تعلق بیشتر کلام آخر مصرع «بارارسن» به آخرین فیگور آواز، موجب شده است که این فیگور، متر مشخص به خود بگیرد، تا کارکردِ ترجیعبندگونهٔ «بارارسن» که بخشی از عنوان قطعه را نیز تشکیل میدهد، تأیید شود. این تأیید بهویژه در تکرار اولین وحدتِ متریک $k-k_2$ (حامل ۷، ۹، ۱۱) بهعنوان شروع و خاتمهٔ آن، تشخص مییابد.

محتوا و توالی اصوات



قایدا بارارسن (آوانویسی ۴۴) در دستگاه مخمّس اجرا شدهاست.

بی‌بی (آوانویسی ۴۵)

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

داغ باشنده کوپ اوتیرمه
سیل گلیاده جان بی‌بی
بولیت اویناب چای‌لر دولیب
سیل گلیاده بوی بی‌بی
سنینگ طوی‌نگه تماشانگه
ایل گلیاده جان بی‌بی
آچ قوجانگی قیس باغرینگی
سووق آلیاده جان بی‌بی
آلیپ قاچسام آل یورغانینگ
آردینه او جان بی‌بی
کاده قاقسام تامدرانینگ
تارینه بوی بی‌بی
من یانایین شول گوزل‌نگ
اودینه جان بی‌بی
آچ قوجانگی قیس باغرینگی
سووق آلیاده جان بی‌بی
سالانانده آق قول‌لارینگ
باد آلیاده جان بی‌بی
هر گولانگ‌ده ایچیم باغریم
اود آلیاده جان بی‌بی
بی‌وفانینگ آخر سونگی
یاد اولیارده جان بی‌بی
آچ قوجانگی قیس باغرینگی
سووق آلیاده جان بی‌بی

ترجمهٔ فارسی:

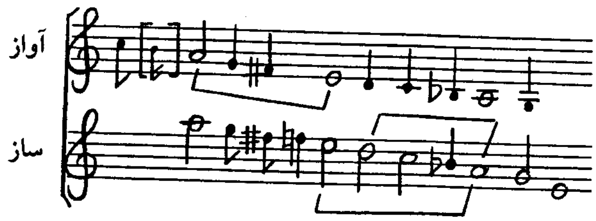
بر بلندای کوه زیاد ننشین
سیل می‌آید، ای بی‌بی‌جان
با بازی ابر، رودها پر ز آب شده
سیل جاری می‌شود ای بی‌بی
به تماشای عروسی تو
تمام مردم خواهند آمد ای بی‌بی‌جان
هوا سرد است، آغوش بگشای
مرا در بغل گیر ای بی‌بی
تو را بر پشت اسب چابک سوار کرده
فرار کنم ای بی‌بی‌جان
گاه در وصف تو، تارِ دوتارم را
به صدا درآورم ای بی‌بی‌جان
من در آتش آن یار زیبا
بسوزم ای بی‌بی‌جان
هوا سرد است آغوش بگشای
مرا در بغل گیر ای بی‌بی‌جان
وقتی که دست‌های سفیدت آویزان شود
جلوه‌ای دگر دارد بی‌بی‌جان
با هر خندهٔ تو دلم آتش می‌گیرد بی‌بی‌جان
قصّهٔ آخر بی‌وفایی فراموش شود بی‌بی‌جان
هوا سرد است آغوش بگشای
مرا در بغل گیر ای بی‌بی‌جان

تجزیه و تحلیل

جزءِ ملودیک اختتامی پریود a+b+c (آوانویسی ۴۵ حامل ۲) نه‌فقط در مقدمهٔ سازی (c_1-c_3 حامل ۵-۳)، بلکه در خاتمهٔ کادانسیِ پریودهای آوازی نیز تغییر می‌یابد (c_4-c_9 حامل ۱۱-۶). در مقام بی‌بی (آوانویسی ۴۵) نیز پریود آوازی $e+c_4$ (حامل ۶) به‌وسیلهٔ d (حامل ۶) همراه با تغییرات فیگور اختتامی آن (c_5-c_6 حامل ۸-۷)، به تسلسل منظم قسمت‌های A در طول قطعه شکل می‌دهد: A (حامل ۸-۶)، A_1 (حامل ۱۱-۹)، A_2-A_5 (حامل ← ۱۲). پریود a+b+c مقدمهٔ سازی (حامل ۲) فقط در خاتمه ارائه می‌شود. بنا بر این، در این‌جا هم ارائهٔ مقدمهٔ سازی (حامل ۵-۲) در خاتمهٔ قطعه، مانند تعدادی دیگر از مقام‌های موسیقی ترکمنی، به طرحی قوس‌وار منجر می‌شود.

هر بیت شعر با یک پریودِ آوازی و هر مصرع با فیگور اختتامیِ آن، تلفیق می‌شود.

محتوا و توالی اصوات



چگونگی توالی اصوات در دو ساختار «ر ـ لا» و «می ـ لا»، با وجود فقدان «سی»، ارائهٔ بی‌بی (آوانویسی ۴۵) را در دستگاه تشنید محتمل می‌کند.

بی‌درد یاریئم (آوانویسی ۴۶)

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

مـن سـنگا عـاشقم قـورقاقارم[1] سـندان — گـونینگ‌ده نـام بـارین بـیلا بـیلمادیم

عشقینگ اودی یامان عیب ادمانگ مـندان — سـنینگ بـیلان اولفت بـولا بـیلمادیم

عـــقلم دیـــوانـه‌دیر عشـقنگ الیـندان — هـیچ مـهرم قـانمادی غـیزدان گـلین‌دان

رقـــیبلر الیـــندان ایـل‌نگ سـوزندان — بــــیر دم نـــظرنگ‌ده دورا بـــیلمادیم

یگـــیدنگ ســـویدگی بـولسه مـهربان — سـن قـولیمادوش سـنگ یـوق‌منده آرمـان

---

۱. قورقارم

عـــاشیق‌دیر مـــنینگ اصـلـم کـمال‌خان　　　بـــی آجـــل دردنگ‌دان اولا بـــیلمادیم

ترجمهٔ فارسی:

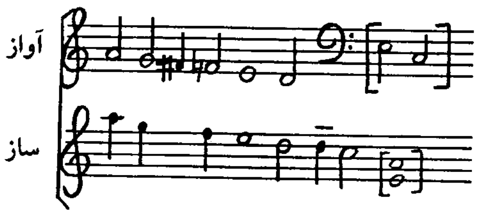
مـــن عـــاشق تـــوام از تـــو مـــی‌ترسم　　　نـــمی‌دانـــم چـــه خـــیالی بـــه ســـر داری
درد عشـق چـیز بـدی است از مـن عیب مگیر　　　بـــا تـــو هـــمراز نشـــدم
عـــقل دیـــوانـــه گشـــته از دست عشـــق　　　از هیچ دختر و عروسی چون تو دلم سیراب نگشته است
از دست رقـــیبان و از حـــرف‌های مـــردم　　　یک لحـــظه در فکـــر تـــو جـــای نگـــرفتم
گـــر مـــعشوق آدم مـــهربان بـــاشد　　　گر تو با من باشی دیگر هیچ آرزویی نخواهم داشت
مـــن عـــاشق تـــوام، اصـــلم از کـــمال‌خان　　　از درد بـــی‌اجـــلِ تـــو، نـــمردم مـــن

تجزیه و تحلیل

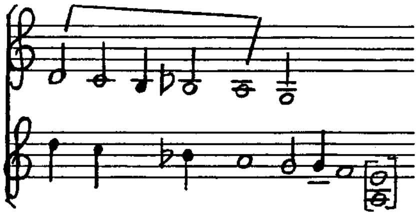
گونه‌های پریود $a+b$ مقدمهٔ سازیِ بی‌درد یاریئم (آوانویسی ۴۶ حامل ۳+۲)، موظف‌اند پریودها و فیگورهای آوازی را در طول قطعه، تقریباً به‌طور منظم، از هم جدا کنند. در این ارتباط، ملودی در وحدت متریکِ اختتامی b (حامل ۳)، چون بیش از a (حامل ۲) تغییرپذیر است، وظیفهٔ بیش‌تری به‌عهده دارد. پریود a_1+b مقدمه (حامل ۳)، در طول قطعه، به‌عنوان رابطِ سازی، پیوسته به‌وسیلهٔ تغییرات a (حامل ۲) تعقیب می‌شود (حامل ۱۰-۹، ۱۷-۱۵، ۲۲-۲۱، ۲۹-۲۷، ۴۳-۴۱). این پریود (a_1+b حامل ۳) در b_{14} (حامل ۳۲) به‌صورتی نتیجه‌گیری‌شده، تغییر می‌یابد. فیگور آوازی c_2 (حامل ۳۵) نیز c و e (حامل ۶، ۱۲) را با هم جمع‌بندی می‌کند. جمع‌بندی پریودها، جمله‌ها و فیگورهای ملودیک، یکی از ویژگی‌های تغییرپذیری ملودی در موسیقی ترکمنی محسوب می‌شود. تحریرهای جُق‌جُق غالباً اولین فیگور پریود a_1+b (حامل ۳) مقدمه را همراهی می‌کنند (a_5، a_{10}، a_{15}، a_{16} حامل ۱۶، ۲۸، ۴۲، ۴۳). همراهیِ پریود اخیر به‌وسیلهٔ هینگیردی، منجر به اختتام آن می‌شود (a_8+b_9 حامل ۲۲؛ b_{18} حامل ۴۳). پریود متضاد f (حامل ۳۱) که حدود ملودی را تا «لا»ی دوم گسترش می‌دهد و اصوات آن مانند ترمولو تکرار می‌شوند، قطعه را به دو بخش تقسیم می‌کند: I (حامل ۳۰-۱) و II (حامل ۴۷-۳۱).

در زمینهٔ چگونگی ترکیب کلام و موسیقی، بر خلاف سایر مقام‌ها، شروع مصرع به یک جزءِ ملودیک آوازی، و باقی کلمات بیت به جملهٔ بعدی آواز تعلق می‌گیرند. خواننده، گاهی برخی از کلمات بیت را حذف می‌کند. بی‌درد یاریئم (آوانویسی ۴۶) با تکرار صدای طولانیِ «می» در آواز، به پایان می‌رسد (i حامل ۴۷).

محتوا و توالی اصوات



اگر توالی اصوات به فاصلهٔ پنجمِ بم‌تر انتقال یابد، مقام بی‌درد یاریئم (آوانویسی ۴۶) در دستگاه تشنید اجرا شده‌است[۱]:



آلا گؤزلی (آوانویسی ۴۷)

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

ادب بیلان باردیم مکتب‌خان آقا(۲)
آلدی عقلم شول گوزل‌نگ گوزلری
زلفی‌سانی یتشمزمیش سانارغا
منگ هم یاریم اراق سالسه یول‌لری
کرفک‌لری جان آلیجی گوزلانده
کیشی بیلمز مقصدنی ایزلانده
چکه دامار لب‌لرندان سوزلانده
طوطی می‌دیر بلبل می‌دیر سوزلری
مرد باشینی نامار‌دلره انگماسین
نامارد اوزین خلق ایچنده اوماسین
یار باغنا خزان یلی دگماسین
خوش‌رنگ بولسین دسته‌دسته گل‌لری
غایب بولیار مکتبنه شاد بولیب
یار گورمک اوچین گونی شاد بولیب
منینگ عمریم یار عمرینه قوشلیب
زیاد بولسین، آیی گونی ییل‌لری

ترجمهٔ فارسی:

با ادب سوی مکتب‌خانه رفتم ای خان‌آقا
چشمان آن زیباروی عقل و هوشم را برد
تار موهایش قابل‌شمردن نیست
کاش یار من برایم راه‌گشا بود
به وقتِ نگاه‌کردن ابروانش جان‌ستان
کسی مقصد نگاهش را نمی‌داند
به وقتِ حرف‌زدن قطره‌های شیرین از لبانش می‌چکد
کلامش چون آواز طوطی و بلبل شیرین
هرگز سر مرد در برابر نامردان خم نشود
نامرد از خودش در بین مردم تعریف نکند
هرگز خزانِ غم به باغِ یار راه نیابد
دسته دسته گل‌هایش خوش‌رنگ باشد
در غیبت یار، دیدنِ مکتب‌خانه موجب شادمانی است
انتظار دیدن یار، قلبم را به تپش می‌آورد

---

۱. دکتر مجید تکه اجرای این مقام را در دستگاه مخمّس می‌داند (نوشتهٔ دکتر مجید تکه)

ای‌کـاش عـمر مـن بـر عـمر یـار افـزوده گـردد　　تـا مـاه و سـال عـمر او زیـاده گـردد

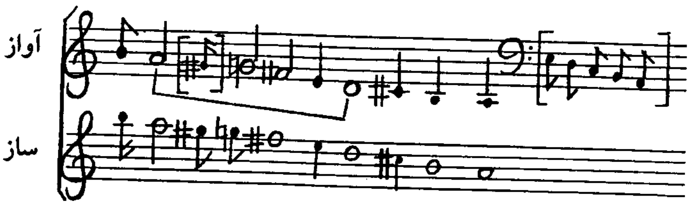
تجزیه و تحلیل

انترمدهای سازیِ آلاگؤزلی (آوانویسی ۴۷) در درجهٔ اول بر ترکیب و تـغییر اخـتصاریافتهٔ دو فـیگور a+b مقدمهٔ سازی (حامل ۱) مبتنی‌اند. این انترمدها موظف‌اند گونه‌های فیگور دوم پریود آوازی را از هم جـدا کنند (حامل ۴–۳، ۷–۶، ۱۱–۱۰، ۱۹–۱۸، ۲۵–۲۴). تغییرات فیگور c مقدمه (حامل ۱)، اولین فیگور آوازی را از یکدیگر جدا می‌کنند (c_1 حامل ۲، c_3+c_4 حامل ۱۷–۱۶). آخرین وحدتِ متریک b (حامل ۱) در اصل، هم به شروع c و هم به اختتام b (حامل ۱) تعلق دارد. دو فیگور پریود آوازی d_1+e (حامل ۳) در حـامل ۶، به‌صورتی تلخیص‌یافته در هم ترکیب می‌شوند (d_2+e_2 حامل ۶). در مجموع، تغییرات ملودیک بر اختصار و گاهی نیز بر ترکیب فیگورهای ملودیک با یکدیگر استوار است. بر این اساس، تغییرپذیریِ آواز به‌وسیلهٔ ساز، بر مبنای هِترِوفونی در فیگورِ ملودیک c_5+e_7 (حامل ۲۱) بر جمع‌بندیِ اجمالی مقدمه (a+b+c حامل ۱) مبتنی است.

پریودِ سازیِ k (حامل ۲۲) که حدود ملودی را تا «سی» دوم گسترش مـی‌دهد، مثل بسیاری دیگـر از مقام‌های موسیقی ترکمنی، قطعه را به دو بخش تجزیه می‌کند: I (حامل ۲۱–۱)؛ II (حامل ← ۲۶–۲۲).

آلاگؤزلی در دستگاه نوایی اجرا شده‌است.

محتوا و توالی اصوات



اشعار مقام‌های زیر، قابل‌فهم نیستند.

نار آغز (آوانویسی ۴۸)

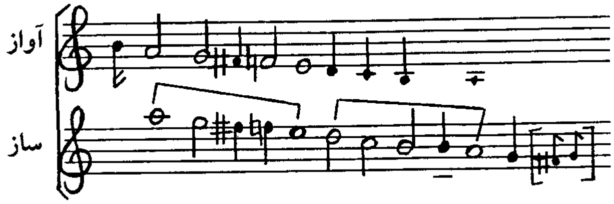
نار آغز (آوانویسی ۴۸) از تسلسل منظم گونه‌های دو قسمت متضاد A (حامل ۱۵–۲) و B (۲۸–۱۶) در قالب توالی متناوب ۵ بخش تشکیل می‌شود، و فقط یک بخش آن آوانویسی شده ست (I، حامل ۲۸–۱).

مقدمهٔ قطعه (عدد ۱ حامل ۱) که تقریباً فقط نت خاتمهٔ «ر» را در ارزش‌های متریکِ چنگ و دولاچنگ تکرار می‌کند، تنها در شروع ارائه می‌شود و آغاز آن را مشخص می‌کند. در حالی که قسمت A با تغییر پریود c (حامل ۵) شروع می‌شود؛ قسمت B پیوسته با گـونهٔ اخـتصاریافتهٔ a+b+b_1 (حـامل ۴–۳) بـه‌پایان مـی‌رسد

($a_1+a_2+b_2-b_4$ حامل ۲۸–۲۵). تغییر اختصاریافتهٔ a (حامل ۲) در خاتمهٔ قسمت A، اغلب فقط دو فیگور شروع a (حامل ۲) را در بر دارد و نیمهٔ دوم آن، در این تغییرپذیری حذف می‌شود.

هر یک از وحدت‌های متریکِ پریود c (حامل ۵)، خود یک جزءِ ملودیک را تشکیل می‌دهد. ملودی در چهارمین وحدتِ متریک، شامل انتقالِ سکانس‌وارِ فیگور موجز قبلی آن به یک درجه زیرتر است. شروع و خاتمهٔ پریود c (حامل ۵) تا حدودی یکسان به‌نظر می‌رسد. جملهٔ c_2 (حامل ۱۰) در مجموع، ترکیب یا جمع‌بندی متغیر پریود c با آخرین وحدتِ متریک d (حامل ۷) به‌شمار می‌آید. احتمالاً به همین دلیل، ملودی در آخرین وحدت متریک d (حامل ۷) که در حامل ۸ تقریباً تکرار می‌شود، در حامل ۱۱ نیز تغییر یافته است (e_1 حامل ۱۱). اجزای ملودیک آوازی i (حامل ۱۹) که به‌وسیلهٔ سکوت از هم جدا می‌شوند، در فیگور آوازی k (حامل ۲۲) نیز جمع‌بندی می‌شوند.

محتوا و توالی اصوات



ارائهٔ نار آغز (آوانویسی ۴۸) در دستگاه مخمّس، با توجه به ایجاد صدای خاتمهٔ «لا» با عبور از نت ماقبل خاتمهٔ «سیِ» کم‌تر، محتمل به‌نظر می‌رسد.

گورنمز (آوانویسی ۴۹)

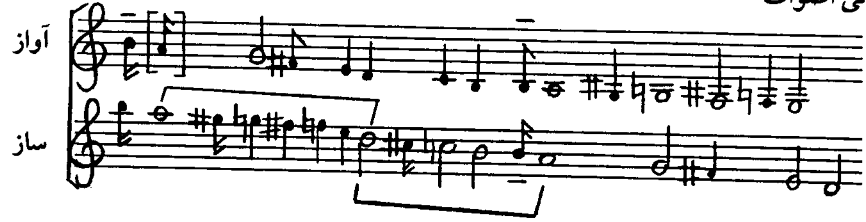
گورنمز (آوانویسی ۴۹) از دو بخش و هر بخش از دو قسمت تشکیل می‌شود:

I	A	(حامل ۱۲–۲)	II	A_1 (حامل ← ۲۵)
	B	(حامل ۲۴–۱۳)		

در گورنمز (آوانویسی ۴۹) نیز مثل قطعهٔ قبل (آوانویسی ۴۸)، فیگور شروع که عمدتاً از تکرار نت خاتمهٔ «لا» و سپس جهش به «ر» در ارزش‌های متریک ـ ریتمیک متفاوت تشکیل می‌شود (اعداد ۲+۱ حامل ۱)، فقط در شروع قطعه ارائه می‌شود و آغاز آن را مشخص می‌کند. مقدمهٔ سازیِ قطعه در اصل، شامل پریود $a+a_1+b$ و جملهٔ c (حامل ۴–۲) است. جمله‌های d و e (حامل ۶–۵) که محدودهٔ تنال ملودی را تا «لا» و «سی» دوم گسترش می‌دهند، مقدمهٔ آواز (f حامل ۷) به‌شمار می‌آیند. این جمله‌ها نه‌فقط به عنوان مقدمهٔ آواز (f حامل ۷)، بلکه به‌صورت انترمُدسازی نیز، پریودهای آوازی f و f_1 (حامل ۷، ۱۰) را از هم جدا می‌کنند. جمله‌های مقدمهٔ سازیِ قطعه ($a+a_1+b+c$ حامل ۴–۲) در خاتمهٔ بخش I به گونه‌ای اختصاریافته گاهی با آواز و ساز ترکیب می‌شوند ($a_2+a_3+b_1+c_1$ حامل ۲۳–۲۰). اوستیناتوی معمول به‌طور خیلی اجمالی در خاتمهٔ

m_1 (حامل ۱۹) مقدمهٔ سازی (حامل ۲۳-۲۰) را تعقیب می‌کند. از این رو جملهٔ متضاد x (حامل ۲۴) را می‌توان رابط بین دو بخش I و II محسوب کرد. شاید به همین دلیل در خاتمهٔ آن، فیگور اوستیناتوی معمول بارها ارائه می‌شود تا اختتام بخش، صریحاً تشخص یابد (حامل ۲۴). اوستیناتو در پایان قطعه نیز پس از گونهٔ تلخیص‌یافتهٔ مقدمهٔ سازی با کارکرد کدا خاتمهٔ قطعه را تثبیت می‌کند.

محتوا و توالی اصوات



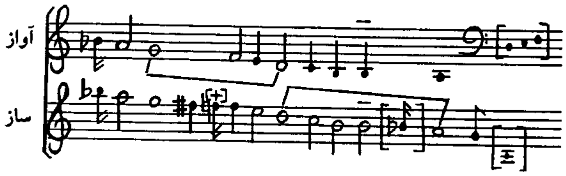
گورنمز (آوانویسی ۴۹) مثل نار آغز (آوانویسی ۴۸)، چون صدای خاتمهٔ «لا» با عبور از «سی» و «سی» کم‌تر ایجاد می‌شود، در دستگاه مخمّس ارائه شده‌است.

خدیجه (آوانویسی ۵۰)

مقدمهٔ سازیِ خدیجه (آوانویسی ۵۰) شامل دو قسمت A (حامل ۷-۱) و B (حامل ۱۸-۸) است. هر یک از این دو قسمت با فیگور آغاز قطعه شروع می‌شود (عدد ۱ حامل ۱ و ۸). در این‌جا نیز پریود $e+e_1$ (حامل ۲۰-۱۹) به علت تأکید بر نت سل، شروع آواز را با صدای طویل سل تهیه می‌کند (f حامل ۲۱). تغییرات پریود اخیر و نیز $g-g_2$ (حامل ۴۷ و ۴۸ و ۷۸) در طول قطعه به توالی قسمت‌های $C-C_5$ و $D-D_1$ شکل می‌دهند (حامل ۱۹، ۳۰، ۳۷، ۴۴، ۴۷، ۶۹، ۷۶، ←۷۸). قسمت D (حامل ۶۸-۴۷) با وجود فیگورِ آوازیِ متضاد شروع آن (h حامل ۴۹)، در اصل، خود تغییر گستردهٔ مقدمهٔ قطعه (حامل ۲۰-۱۸-۱) به‌شمار می‌آید. این تغییر گاهی با جابه‌جایی جمله‌ها، فیگورها و اجزای ملودیک مقدمه همراه است. گونهٔ دیگر فیگور آغاز قطعه (عدد ۱ حامل ۱) تقریباً در وسط قسمت D ارائه می‌شود (عدد ۱ حامل ۵۸). بدین ترتیب، دو قسمت A و B مقدمه (حامل ۷-۱، ۲۰-۸) در این قسمت نیز توالی یافته‌اند. جابه‌جاییِ تغییریافتهٔ جمله‌ها، فیگورها و اجزای ملودیک مقدمه (حامل ۲۰-۱) در درجهٔ اول بر فیگور e (حامل ۱۹) متکی است. بیش از همه، دو جزءِ ملودیک a و d (حامل ۲، ۱۲) در طول قطعه تغییرپذیرند (a_{25} حامل ۷۷، d_{25} حامل ۷۸).

تقارنِ متریک $\frac{3}{8}$ در مجموع دقیقاً مراعات می‌شود. ملودی در مجموع حالتی از رقص دارد. شاید این حالت یا ویژگی ملودی با محتوای متن مربوط باشد؛ امّا این رابطه را به‌علت غیرقابل‌فهم‌بودن متن، نمی‌توان تشخیص داد.

محتوا و توالی اصوات



مقام خدیجه (آوانویسی ۵۰) در دستگاه مخمّس اجرا شده‌است.

نتیجه‌گیری

ویژگی‌های موسیقی ترکمنی و چگونگی شکل‌گیری و تغییرپذیری ملودی بر اساس آوانویسی و تجزیه و تحلیل مهم‌ترین مقام‌ها در تحقیق حاضر، می‌توانند به ترتیب زیر اجمالاً جمع‌بندی شوند:

تغییرات ملودیک، در درجهٔ اول بر تلخیص مدل عینیت یافته است و از سوی دیگر، بر ترکیب یا تلفیق جمله‌ها، فیگورها و اجزای ملودیک با یکدیگر مبتنی است. تغییرات ملودیک گاهی تا حد فقدان هویت نمونهٔ ذهنی عینیت‌یافته، تداوم دارند.

مقام‌های موسیقی ترکمنی غالباً با فیگور یا جزءِ ملودیکی که از تکرار دو صدای سیم‌های دست‌باز تامدئرا در ارزش‌های متریک ـ ریتمیک متفاوت شکل می‌گیرد، شروع می‌شوند و یا با فیگور اوستیناتو. تعلق شلپه معمولاً به هر یک از اصوات آغاز قطعه، حالت شروع آن را تأیید می‌کند. این مقدمه یا آغاز بعداً به‌صورت انترمد، قطعه را طرح‌بندی می‌کند. در بیش‌تر موارد، مقدمهٔ قطعه، در خاتمه به‌صورتی تلخیص‌یافته و با کارکرد کدا، به قطعه طرحی قوس‌وار می‌دهد.

گاهی هر وحدت متریک ـ ریتمیک، خود یک فیگور ملودیکِ موجزِ کلیشه‌ای را تشکیل می‌دهد. در مجموع، عدم‌تقارنِ متریک ـ ریتمیک احاطه دارد. وحدت‌های غیرمتقارن متریک ـ ریتمیک به‌طور غیرمنظم در طول قطعه، تسلسل می‌یابند.

تغییر تمپو در ارائهٔ ملودی بر آگوگیگ مبتنی است. آگوگیگ به‌عنوان نوانس در تمپو، در اصل، غیرقابل‌ثبت است[1]. دو فاصلهٔ ساختاریِ اصلی؛ یعنی «ر ـ لا» و «می ـ لا»، در درجهٔ اول با یکدیگر ادغام می‌شوند. در زمینهٔ چگونگی رابطهٔ کلام و موسیقی، تلفیقِ هجایی (سیلابیک)، برتری دارد. گاهی تلفیق هجاییِ کلام و موسیقی در جهت رسیتاسیون متن گرایش دارد. تلفیقِ هجایی می‌تواند با ارائهٔ ملیسماتیک، که در آن ملودی اهمیت بیش‌تری می‌یابد، ترکیب شود. آواز به‌طور کلی یا با صدایی طولانی و یا با تعلق هر هجای متن به یک صدا شروع می‌شود. شروع آواز غالباً توسط پریود یا جمله‌ای سازی قبلاً تهیه می‌شود. این پریود یا جملهٔ تهیه کنندهٔ آواز، خود مقدمهٔ آواز به‌شمار می‌آید.

سبک‌های موسیقی ترکمنی

به عقیدهٔ دکتر مجید تکه، پنج سبک مختلف در موسیقی ترکمنی نسبت به‌هم تمایز دارند. گسترده‌ترین آن‌ها، سبک آخال است. هنرمندان معروفی مثل ساخی جبّار، مثلی تاج مراد و سایرین، معرّف این سبک محسوب می‌شوند. سایر سبک‌ها عبارت‌اند از:

دامانت [دامانا]، یوموت گوگلان، خیوه، سالژ ـ سارئق یا ماری. خیوه بخشی از سبک یوموت گوگلان است. دامانا به معنی دامنه است[2]. سبک‌های مختلف موسیقی ترکمنی، در تعلق آن‌ها به منطقهٔ خاص، یا به

---

1. Agogik. Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz 1967, S. 15.

۲. مصاحبه با دکتر مجید تکه در تاریخ ۱۰ فروردین ۱۳۷۷ در گنبد کاووس

اقوام مختلف ترکمن تمایز می‌یابند[1].

مقام‌هایی که در این کتاب، آوانویسی و تجزیه و تحلیل شده‌اند، می‌توانند متناوباً به یکی از سبک‌های فوق تعلق داشته‌باشند:

آخال : تشنید، کج‌فلک، استاده، [حاجی غولاق]، گؤگ‌تپه مقامی، بیکه حالان، استادئم، غـئرمزی، آت چاپان، جرن قئبلام، کبدری، گؤراوغلی‌نئنگ آت اویناداشی، یه‌تیشسم، گـؤزل‌سن، سـاتاشدیم، همرانی بیلماز [دورمانی بیلمز]، بی‌درد یاریئم (آوانویسی ۳-۱، ۱۲-۵، ۱۴، ۲۱، ۳۰، ۳۱، ۴۱).

یوموت گوگلان : سن‌یتر، بی‌بی (آوانویسی ۱۶، ۴۵).

خیوه : توماقلی، جان‌جان، دوران بی‌بی (آوانویسی ۲۴-۲۲).

سالژ ـ سارئق (ماری): سالانن گزل، شلپلی دورنا، خوش‌بولدی، آلاگؤزلی (آوانویسی ۴، ۱۳، ۳۶، ۴۷).

با توجه به ترتیب بالا، اکثر مقام‌ها به سبک آخال تعلق دارند.

---

۱. محمدرضا بیگدلی. ترکمن‌های ایران. تهران، پاسارگاد، ۱۳۶۹.
اصغر عسگری خانقاه، محمدشریف کمالی. ایرانیان ترکمن: پژوهشی در مردم‌شناسی و جمعیت‌شناسی. [تهران]، اساطیر، ۱۳۷۴.
مریم زندی. ترکمن‌صحرا و ترکمانان (نسخهٔ تایپ‌شده).
جواد هیئت. سیری در تاریخ زبان و لهجه‌های ترکی. تهران، نشرنو، چاپ دوم، ۱۳۶۶.
اسدالله معینی. جغرافیا و جغرافیای تاریخی گرگان و دشت [تهران]، ۱۳۴۴.
و. بارتولد. تاریخ ترک‌های آسیای میانه. ترجمهٔ غفار حسینی. تهران، توس، ۱۳۷۶.

کتابنامه

Viktor M. Beliaev; *Central Asian Music.* Edited and Annotated by Mark Slobin. Translated from the Russian by Mark and Greta Slobin. Connecticut 1975, p. 129-174.

Mark Slobin; *Zentralasien.* MGG. Band 14, Sp. 1234-1243.

H. G. Farmer; *Turkestan Music. Grove's Dictionary of Music and Musicians.* Volume 8, 1954, pp. 610-612.

P. Aubry; *Au Turkestan.* Paris 1905.

Turkmenistan. La musique de bakhshy. AIMP XXII. 1991 VDE-GALLO.

فصل چهارم

پُرخوان‌خوانی (پُری‌خوانی) [پُرخوانی]

پُرخوان‌خوانی (پُری‌خوانی) [پُرخوانی] مراسمی است به منظور بهبود بیماران روحی ـ روانی، و به‌عنوان نوعی روانکاوی سنتی قوم ترکمن، تداوم آیین شمنی از دوران قبل از اسلام است. مراسم پرخوان‌خوانی یا پری‌خوانی به‌وسیلهٔ پُرخوان رهبری می‌شود. پُرخوان مدعی است که از نیروی ماوراءالطبیعه برخوردار است و با الهام از این نیرو قادر است بیماران روحی ـ روانی را شفا بخشد. بدین‌ترتیب، پُرخوان را می‌توان با شامان و بخشی مقایسه کرد. بخشی در گذشته دارای سه نقش یا وظیفه بوده‌است: پزشک، روحانی و موسیقی‌دان[1]. در نتیجه، پرخوان‌خوانی، نوعی موسیقی‌درمانی محسوب می‌شود. چگونگی برگزاری مراسم پرخوان‌خوانی، آن‌گونه که موسی جرجانی توضیح داده، به ترتیب زیر است[2].

پُرخوان، ابتدا با نواختن تامدئرا مراسم را آغاز می‌کند. شب قبل از مراسم و قبل از غروب آفتاب، آلاچیق را از هرگونه زیورآلات و سکنه خالی می‌کنند. بیمار روانی را بعد از اقامهٔ نماز عشا، به گوشه‌ای از آلاچیق یا اتاق، همراه با دو نوازندهٔ تامدئرا هدایت می‌نمایند. اگر بیمار، بی‌طاقتی و ناراحتی نشان دهد، او را با زنجیر محکم می‌بندند. پُرخوان، پس از اقامهٔ نماز با تازیانه‌ای بلند وارد اتاق بیمار می‌شود و از بدو ورود، نگاه غضب‌آلودی به اجاق و آتش آن که یک خنجر تیز و بُرّنده و دو کفگیر گداخته در آن قرار دارند، می‌اندازد. آن‌گاه با همان حالت به بیمار نزدیک می‌شود و نزد او به صورت درازکش می‌خوابد. او به دو نوازندهٔ تامدئرا که در طرفین بیمار نشسته‌اند دستور می‌دهد تا مقام کبدرم (کبوتر من) را در دستگاه نوایی اجرا کنند. نوازندگان آهسته شروع به نواختن می‌کنند. پُرخوان نیز هماهنگ با اجرای آن‌ها شروع به غلطیدن می‌کند. اجراکنندگان به‌تدریج به ضربه‌های انگشت‌های خود سرعت می‌بخشند؛ به‌حدّی که پُرخوان هر ضربهٔ

---

۱. محمدتقی مسعودیه. سازهای ایران. تهران، انتشارات نگار (درحال انتشار).

۲. موسی جرجانی. دربارهٔ پرخوان‌خوانی (پری‌خوانی). نسخهٔ خطی.

انگشت آن‌ها را اصابتی به بدن خود احساس می‌کند. به‌محض این‌که اجرای مقام به مرحلهٔ اوج خود برسد، پُرخوان با نعره‌ای ناگهانی و هولناک به‌پا می‌خیزد و شروع به داد و فریادهای وحشتناکی می‌کند و بعد از گذشت حدود یک ساعت، روحاً احساس آرامش می‌نماید و مانند پرنده‌ای سبکبال در داخل اتاق به پرواز درمی‌آید. در این حالت است که پُرخوان دنیای بیمار روانی را در وجود خود احساس می‌کند. از جمله اعمال خارق‌العادهٔ پُرخوان در این وضعیت بحرانی، ایستادن با پای برهنه روی یکی از کفگیرهای گداخته و لیسیدن کفگیر سرخ است. او خنجر داغ و بُرّنده را از اجاق با یک دست برمی‌دارد و به‌طرف چشمان بیمار نشانه می‌کند و با دست دیگر، تازیانه را محکم بر سر خود می‌کوبد. پس از حدود دو ساعت، که اَعمال خارق‌العاده به نقطهٔ اوج خود می‌رسد، پُرخوان آرامش می‌یابد و بار دیگر در برابر بیمار دراز می‌کشد. عقیده بر این است که پُرخوان با ترک دنیای بیمار، او را نیز به دنیای خود هدایت می‌کند. بدین‌ترتیب، در گذشته حدود نود درصد بیماران روحی ـ روانی معالجه می‌شده‌اند. برخی حتی معتقدند که پُرخوان‌خوانی، پایه و اساس نمایش هنری ذکرِ خنجر در دوران قبل از اسلام محسوب می‌شود. با توجه به این نظریه، پُرخوان معتقد است که اجنّه و ارواح پلید، روان بیمار را به اسارت خود درمی‌آورند؛ از این‌رو لازم است که روح او را از زندان اجنّه آزاد کرد تا بتواند دوباره به زندگی عادی و روزمرّهٔ خود ادامه دهد.

در دوران قدیم، دختران دهکده نیز به هنگام اجرای مراسم پُرخوانی، با صدای بلند هم‌خوانی می‌کردند و از خداوند می‌خواستند تا ارواح پلید و اجنّه را طرد کند.

از این سنّت غنی دوران گذشته، امروز فقط رجب پُرخوان در ترکمن‌صحرا به یادگار باقی مانده‌است. به عبارت دیگر، وی تنها حافظ این سنّت و تداوم‌دهندهٔ ارتباط روحی افراد با گذشته است. رجب‌پُرخوان در روستای ییل‌چشمه از توابع بخش کلاله شهرستان گنبد ساکن است. این روستا در ۴۵ کیلومتری شرق کلاله و در منطقه‌ای کوهستانی قرار دارد. رجب‌پُرخوان سال‌ها است که از طریق پُرخوان‌خوانی امرار معاش می‌کند و این سنّت را همچنان حفظ کرده است. هنوز هم افراد زیادی برای معالجه نزد او می‌روند. بیماران او در شب جمعه، بیش از مواقع دیگر حضور دارند. معمولاً بیمار چند روزی نزد رجب پُرخوان اقامت می‌کند. زمان بازگشت بیمار را او تعیین می‌کند و بیمار حق ندارد بدون اجازهٔ او به محل اقامت خود بازگردد.

رجب پُرخوان در اجرای مراسم پُرخوان‌خوانی، سنت‌های گذشته را، مانند بهره‌گیری از شمشیر و کفگیر گداخته، اَعمال خارق‌العاده و غیره، همچنان به‌کار می‌گیرد. در گوشهٔ اتاق او پرده‌ای نصب شده و او معتقد است که سپاه اجنّه و ارواح پلید در پشت این پرده قرار دارند. شکی نیست با درگذشت رجب پُرخوان، سنّتِ غنیِ پُرخوان‌خوانی رو به فراموشی خواهد گذاشت.

در مراسم پُرخوان‌خوانی از تویدوک [نی هفت‌بند] نیز به‌منظور بهبود بیماری‌ها از جمله سرخک، استفاده می‌شود. بدین‌منظور نوازندهٔ تویدوک و خواننده بر بالین بیمار حضور می‌یابند و از آغاز شب به نوازندگی می‌پردازند. در پایان، هدایایی مثل سکّه، پارچه، لباس، روسری و غیره، همراه با قند و شیرینی‌جات به آن‌ها داده می‌شود و بدین‌ترتیب از آن‌ها قدردانی می‌گردد. به همین دلیل، نوازندگان تویدوک و خوانندگان آن‌ها نزد قوم ترکمن از احترام خاصی برخوردار بوده‌اند. اجراکنندگان تویدوک، نه‌فقط در مراسم بهبود بیماری‌ها، بلکه در عیدها یا مراسم جشن و سرور نیز، مثل مراسم عروسی،

ختنه‌سوران، ساختن آلاچیق جدید و مراسم آق‌آش یا آق‌قوین شرکت می‌کرده‌اند. آق‌آش جشنی است که هر فرد ترکمن در سن ۶۳ سالگی، با توجه به تقارن این سال بار رحلت حضرت محمّد (ص) و در نتیجه سعادتی که نصیب او شده‌است، برگزار می‌کند[۱].

ذکرخنجر[۲]

ذکر خنجر نوعی مراسم آیینی یا کیشی ـ مذهبی است و بدون‌تردید از قدمت زیادی برخوردار است. این مراسم به‌صورت گروهی انجام می‌شده است. در دوران قبل از اسلام، اقوام آسیای مرکزی بیش‌تر از طریق چوپانی (گله‌داری) و شکار امرار معاش می‌کرده‌اند. این‌گونه شرایط اقتصادی و اجتماعی، ایجاب می‌کرد که آن‌ها برای مبارزه با دشمنان، چه در داخل و چه در خارج از مرزهای‌شان، یا دفع حیوانات وحشی و دیگر خطرهایی که آن‌ها را تهدید می‌کرد، آمادگی لازم را کسب نمایند. بدین‌منظور، الزاماً، انواع فنون دفاعی [کشتی]، کاربرد صحیح انواع اسلحه مثل شمشیر، تیر و کمان و هنر سوارکاری، حمله و دفاع، جنگ و گریز را می‌آموخته‌اند. مراسم ذکر خنجر نیز برای رسیدن به همین هدف‌ها انجام می‌شده است.

به عبارت دیگر، این مراسم، با توجه به اَعمال خارق‌العادهٔ آن، آمادگی لازم را به‌منظور مقابله با دشمنان و خطرهای ناشی از آن‌ها، ایجاد می‌کرده است. گرفتن خنجر توسط غزل‌خوان در مراسم ذکر، احتمالاً بازمانده‌ای از سنّت کهن ذکر است. برخی بر این عقیده‌اند که مراسم پُرخوان‌خوانی یا پری‌خوانی، آن‌گونه که توضیح داده شد، در دوران قبل از اسلام و آیین شمنی، مبنای مراسم نمایشی ـ هنری [کیشی ـ مذهبی] ذکر خنجر محسوب می‌شود. پُرخوان‌خوانی در گذشته، رقص خنجر نام داشته است. با ترویج اسلام در آسیای مرکزی و تحولات اجتماعی ناشی از آن، مراسم ذکر خنجر نیز در جهت بقا و تداوم سنّت کهن خود و با تأثیرپذیری از شرایط جدید، ملزم به تطابق با این شرایط می‌شود و به‌صورت مراسمی کیشی ـ مذهبی یا آیینی [ریتوئل] تغییر می‌یابد. بر این اساس، ذکر خنجر، تنها عنوان ذکر الله را کسب می‌کند و مراسم آن، صرفاً در جهت تقرب به پروردگار انجام می‌شود. در این تکامل یا تغییرپذیری، به‌ویژه حوزه‌های علمیهٔ بخارا وظیفهٔ عمده‌ای را به‌عهده داشته‌اند. بنا بر این، عنوان ذکر یا رقص خنجر دربارهٔ این مراسم، مصداق نمی‌یابد. چگونگی ارائهٔ مراسم را، آن‌گونه که موسی جرجانی توضیح داده است، در زیر بیان می‌کنیم:

مراسم ذکر به‌صورت گروهی انجام می‌شود و یک رهبر یا غزل‌خوان، آن را هدایت می‌کند. تعداد افراد گروه معمولاً ده نفر است، امّا در این مورد، محدودیتی وجود ندارد. مراسم در فضای باز یا در محیطی بسته برگزار می‌شود. قبل از شروع، افراد شرکت‌کننده در دو ردیف به فاصلهٔ تقریباً دو متر در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. رهبر گروه (غزل‌خوان) طوری در مقابل آن‌ها قرار می‌گیرد که شرکت‌کنندگان می‌توانند چگونگیِ خواندن شعرها یا حرکات دست‌هایش را هنگام رهبری مراسم مشاهده کنند. گاهی افراد شرکت‌کننده، دایره‌وار کنار یکدیگر می‌ایستند و غزل‌خوان در محیطی دور از آن‌ها مراسم را شروع و رهبری می‌کند.

---

۱. موسی جرجانی. نگرشی بر ساز نی ترکمن. نسخهٔ خطی.
۲. موسی جرجانی. مطالبی در مورد نمایش هنری ـ اسلامی به نام ذکر خنجر در بین ترکمن‌ها. نسخهٔ خطی.
منصور آق. ذکر خنجر. مجلهٔ شعر شماره‌ی ۲۱، سال چهارم، بهار ۱۳۷۶، ص ۱۳۷-۱۳۴.

شعرهای ذکر، معمولاً از عارفانی مثل صوفی الله‌یار، مشرب [مشرب دیوانه][1] و نوایی [امیر علیشیر نوایی] است. بیت‌های غزل پس از چند دقیقه، با حرکات دست و ریتم ناشی از آواز رهبر همراهی می‌شوند. ذاکران نیز با حرکات دست، سر و گردن و ایجاد صدای مخصوص گلو یا حنجره، رهبر مراسم را همراهی می‌کنند. این حرکات موزون، اگر در حالت ایستاده آغاز شوند، «دورما غزل» یعنی غزل در حالت ایستاده، نام دارند. حرکات مزبور، هنگام چرخش گروه، ابتدا به‌صورت «یکه‌دِفِمْ» و بعد «اوچ‌دِفِمْ» ادامه می‌یابند. دِفِم، برخورد ضربه‌های پا به زمین است. این برخورد، یک یا سه بار، و هر بار به‌صورت خاصی انجام می‌شود. در اجرای این حرکات رقص‌گونه، افراد گروه همزمان با ریتم اشعار غزل‌خوان، کمی خم می‌شوند و با گذاشتن یک پا به جلو و سپس به عقب، مسیر دایره‌شکلی را با حرکات موزون و ریتمیک خود طی می‌کنند. پس از گذشت چند دقیقه، ریتم اشعار غزل‌خوان سرعت می‌یابد. شرکت‌کنندگان نیز همگام با او، کم‌کم، به حرکات موزون خود سرعت می‌دهند. بدین ترتیب مراسم ذکر به اوج خود می‌رسد. در پایان مراسم، افراد شرکت‌کننده، رهبر گروه را در میان خود می‌گیرند و با خنجرهایی که به کمربندهای‌شان بسته شده است، او را در جهت ارتفاعی بالا هدایت می‌کنند و مراسم به پایان می‌رسد. ذکر الله حدود ۱۵ تا ۲۰ دقیقه به‌طول می‌انجامد. این مراسم با فرقهٔ درویشان نقشبندیه مرتبط به‌نظر می‌رسد. دو غزل متعلق به مراسم مذکور را در زیر می‌آوریم:

شاعر: مشرب [مشرب دیوانه]

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

مـــعرفت‌نینگ گـــلزاری	مـــلا بـــازار دیـــوانـــه
عـــاشق‌لرنینگ ســـرداری	مـــلا بـــازار دیـــوانـــه
یـــوقدر اصـــلاً کـــینه‌سی	بـــحر عـــرفان ســـینه‌سی
نـــوری حـــق‌نینگ آیـــنه‌سی	مـــلا بـــازار دیـــوانـــه
جـــایلاری در نـــمنگان	حـــق یـــولنده جـــان بـــرگان
مـــریدلرنه ســـینه غـــان	مـــلا بـــازار دیـــوانـــه
ایـــچلار یـــدور دولی نـــور	پـــیرلاری دور بـــهادر
بـــخاراده اول مشـــهور	مـــلا بـــازار دیـــوانـــه
مشـــرب اوزی دیـــوانـــه	عشـــق اودیـــنه پـــروانـــه
یـــول یـــوریسه ســـرسانه	مـــلا بـــازار دیـــوانـــه

---

۱. در ایام گذشته، افرادی توبره بر گردن به درب خانه‌ها رجوع می‌کردند تا مایحتاج زندگی روزمرهٔ خود را با گرفتن پول غذا و غیره تأمین نمایند. این افراد بدون آن‌که تقاضای خود را به زبان آورند، با کوبیدن درب خانه‌ها، اشعاری در مدح و ذکر پروردگار می‌خواندند. این افراد را «دیوانه» می‌خواندند. بی‌شک دادنِ عنوان «دیوانه» به معنای عدم تعادل روحی ـ روانی این افراد نبوده است، بلکه به دلیل عشق و علاقهٔ مفرط به پروردگار، آن‌ها را دیوانه می‌خواندند. (مصاحبه با دکتر مجید تکه در تاریخ ۱۰ فروردین ۱۳۷۷ در گنبدکاووس)

ترجمهٔ فارسی:

گـــــلزار مـــــعرفت‌ها
مــــلا بـــــازار دیـــــوانـــه
و ســــــرآمـــــد عـــاشقان است
مــــلا بـــــازار دیـــــوانـــه
ســـینه‌اش دریـــای عــرفان است
و کــینه را در آن جــایی نــیست
و ســیمایش آیــینهٔ رحـمت است
ایـــــن مــــلای ســــرگشته
مـــوطن او نــــمنگان است
و در راه حــــق جــان بــاخته
و بـرای مـریدانش سـنبل و شیداست
ایـــــن مــــلای پــاک‌بـاخته
درویش پــر از نــور الهــی است
و خــود مــرید شـیخ‌بهادر است
و او در بــخارا هــم مشـهور است
ایـــــن مــــلای ســــرگشته
مشـرب گـرچـه خـود سـرگشتهٔ الله است
همچون پروانه به‌دور معبود خود می‌گردد
اما شیفتهٔ راه این عـارف سـرگشته است
مــــلا بـــــازار دیـــــوانـــه

شاعر: نوایی [امیر علیشیر نوایی]

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

آی کـــــرم بـــــابا کـــرم
قـــادیر خـدای سـندان مــدد
بـــارچـــه‌لرنینگ عـــطاسی
آدم حـــوا ســندان مــدد
هــم عــاشق‌دیر هــم درویش
قـــلما ســـرینگا تشـــویش
بـــاشاگـــلان مشکـــل ایش
آســـــان ایــــله یــــا الله

ترجمهٔ فارسی:

ای خدای یکتا که به همه چیز قادری و کرامت تو شامل همه است
از تو مدد می‌خواهیم
ای آدم و حوا که نسل ما از شما است
از شما مدد می‌خواهیم
هم عاشق است هم درویش
هرگز تشویش به خود راه مده
خدایا بدان که ما بندگان عاجز و عاشق توایم
بنا بر این مشکلات را بر ما آسان فرما

مراسم ذکر الله را نه‌فقط مردان، بلکه زنان نیز برگزار می‌کردند. اشعار مراسم ذکر زنان تقریباً به متن هودی (لالایی) شباهت داشته‌است. در گذشته، مراسم کیشی ـ مذهبی [رتیوئل] ذکر در عـیدها، جشـن عـروسی، جشن تولّد، ختنه‌سوران، جشن آق‌قوین یا آق‌آش، ساختن آلاچیق جدید، یعنی در همان مراسم متعلق بـه اجرای تویدوک نیز اجرا می‌شده است. گروه حمید پورمحمدی [غفور پورمحمّدی] بیش از سی سال است که این سنّت کهن را علی‌رغم مشکلات زیاد، همچنان حـفظ کـرده و بـا اجـرای آن، بـه اصـالت آن تـداوم

بخشیده‌است[۱].

آوانویسی ۵۱

متن ملودی آوانویسی ۵۱ که به‌وسیلهٔ دو خواننده متناوباً اجرا می‌شود، غیرقابل‌فهم است. موسی جرجانی معتقد است که این آواز به مراسم ذکر خنجر تعلق دارد.

در حالی که ملودی خوانندهٔ اول تنها بر تغییر جملهٔ a (حامل ۱) مبتنی است (a_2-a_5 حامل ۲، ۳، ۹-۷)، برعکس، آواز خوانندهٔ دوم از دو جملهٔ متضاد b و c (حامل ۶-۴) تشکیل می‌شود. جملهٔ اول (b حامل ۴) با جهش «لا» به «رِ» و جملهٔ c (حامل ۵، ۶) با جهش «سل» به «دو» شروع می‌شوند. نیمهٔ دوم c_1 (حامل ۶) به‌عنوان فیگور اختتامی، فقط نت خاتمهٔ «لا» را تکرار می‌کند. گونهٔ اخیر (c_1 حامل ۶) در ارائهٔ متناوب بعدی خواننده، حذف می‌شود ($b_1+b_2+c_2$ حامل ۱۲-۱۰). a (حامل ۱) از انحنای نسبتاً قوس‌واری برخوردار است. انحنای پایین‌روندهٔ ملودی در نیمهٔ دوم آن با ارائهٔ «سی»، «سی‌بملِ» بیش‌تر (a_1 حامل ۲) و «سی‌بمل» و سپس تکرار نت خاتمهٔ «لا»، تشخّص می‌یابد. این جمله، پیوسته با نت پیش از خاتمهٔ «سل» شروع می‌شود و با نت خاتمهٔ «لا» به‌اتمام می‌رسد.

---

۱. موسی جرجانی. مطالبی در مورد نمایش هنری ـ اسلامی به‌نام ذکر خنجر در بین ترکمن‌ها. نسخهٔ خطی.
آرازمحمد سارلی. ترکستان در تاریخ. نگرشی بر ترکستان در نیمهٔ دوّم قرن نوزدهم. تهران، ۱۳۶۴، ص ۱۱۰ تا ۱۱۱.

فصل پنجم

لاله [لَه لِه]

لاله [لَه لِه] آوازی است که دختران و نوعروسان ترکمن، تنها یا گروهی آن را اجرا می‌کنند. به آواز گروهی زنانِ غربتی نیز لاله می‌گویند[1]. به عقیدهٔ دکتر مجید تکه، تعبیر زنان غربتی، اشاره به دخترانی است که با مردی بیگانه و دور از محل سکونت آن‌ها ازدواج می‌کنند و در نتیجه در غربت به‌سر می‌برند. اشعار آواز لاله با عنوان آواز زنان غربتی، انعکاسی از غربتِ این دختران است[2]. آواز لاله بر چند نوع است:

داماغ لاله‌سی

خواننده هنگام اجرای داماغ لاله‌سی با دست به گلوی خود می‌زند و در نتیجه، نوعی کیفیت صوتی که به چرخش صدای گلوی مردان شباهت دارد، ایجاد می‌شود. این کیفیت صوتی، در عنوانِ داماغ لاله‌سی [لاله گلو] منعکس است.

دُداغ لاله‌سی

در دُداغ لاله‌سی، برخلاف داماغ لاله‌سی، خواننده هنگام اجرا با انگشت، به لب خود و بیش‌تر به لب پایینی می‌زند. کیفیت صوتی ناشی از این اجرا نیز در عنوان دُداغ لاله‌سی [لاله لب] نهفته است. اصابت به گلو یا به لب در داماغ لاله‌سی و دُداغ لاله‌سی، می‌تواند نوعی تحریر (وُکالیز) محسوب شود.

---

۱. نوشتهٔ موسی جرجانی که در اختیار نگارنده است.

۲. مصاحبه با دکتر مجید تکه در تاریخ ۱۰ فروردین ۱۳۷۷ در گنبد کاووس

آگین لاله‌سی (خئمئل)

آگین لاله‌سی [لاله شانه] شامل حرکت شانه و گردن خواننده به سمت بالا و پایین در هنگام اجرا است. این آواز، هم به‌صورت نشسته و هم به‌صورت ایستاده اجرا می‌شود[1].

داماغ لاله‌سی (آوانویسی ۵۲)

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: عید محمد اونق

آوانگاری:

آغاچ آغاجاباقار ـ آراسئنداں سو آقار   تأزه یاری گؤرنده ـ کؤنه یارا کیم باقار

آی لاله لاله لاله لا آی لاله لاله لاله له لاله لاله له

گیتدیم چشمه باشئنا ـ بؤدرأپ دگدیم داشئنا   سؤیگی نأمه بیلمه‌دیم ــ اول هم دؤشدی باشئما

آی لاله لاله لاله..........

ترجمهٔ فارسی:

درختان کنار هم، میان‌شان جویبار   نو که آمد به بازار، کهنه شده دل‌آزار

آی لاله لاله لاله..........

رفتم کنار چشمه، لغزیدم و افتادم   عشق را نمی‌شناختم، آن هم آمد سراغم

آی لاله لاله لاله..........

تجزیه و تحلیل

اشعاری که در آواز داماغ لاله‌سی (آوانویسی ۵۲) ارائه شده‌اند، غالباً با متن آوانگاری فوق، مغایرند.

آواز داماغ لاله‌سی از یک پریود تشکیل می‌شود. پریود آوازی شامل چهار جزءِ ملودیک است (a+b+c+d حامل ۱). جزءِ دوم b (حامل ۱) روی صدای بعد از خاتمهٔ «سی»، و آخرین جزء (d حامل ۱) روی صدای خاتمه به پایان می‌رسند. بدین‌ترتیب، ملودی در b (حامل ۱) حالت تعلیق یا شکل‌گیری، و در d حالت پاسخ‌گویی دارد. جزءِ ملودیک b و c (حامل ۱) با سکوت از هم جدا می‌شوند. هر وحدت متریک $\frac{۲}{۸}$ یا $\frac{۴}{۱۶}$، یک جزءِ ملودیک را تشکیل می‌دهد. ملودی در دومین وحدت متریک، بیش از همه تکرار می‌شود. ساختار اصلی «لا ـ ر» در شروع اولین و آخرین جزءِ ملودیک (a، d حامل ۱) با جهش «لا» به «رِ» صریحاً معرفی می‌شود.

---

۱. مصاحبه با دکتر مجید تکه در تاریخ ۱۰ فروردین ۱۳۷۷ در گنبد کاووس

دُداغ لالەسی (آوانویسی ۵۳)

متن غیرقابل‌فهم

در دُداغ لالەسی (آوانویسی ۵۳) هم هر وحدت متریک ـ ریتمیک ($\frac{۳}{۴}$)، یک جزءِ ملودیک به‌شمار می‌آید. اولین وحدت متریک پریود a (حامل ۱)، بعداً در $a_۲$ (حامل ۳)، به‌علت چهار بار تکرار دومین فیگور دولاچنگ آن، به‌صورت $\frac{۵}{۴}$ تغییر می‌یابد. دو نت ساختار اصلی ملودی؛ یعنی «می ـ لا»، اصوات شروع (می) و خاتمهٔ (لا) پریود را تشکیل می‌دهند. ملودی در قالب این دو صدا به گونه‌ای موّاج، تحرکی پایین‌رونده دارد.

لاله (آوانویسی ۵۴)

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

لاله لاله لاله لاله . . . .

قارا مانگلای دیرباشیم — اون اوچ اون دورد دیر یاشیم
آلتمیش یاشلا چاتدیلار — قاقلادیلار بولاشیم

یاانداق باشی یاناندا — یاندی دیگین اجه‌جان
سوغان باشی سولاندا — سولدی دیگین اجه‌جان

دایم دایزام گلاندا — یتدی دیگین اجه‌جان
دنگ دوشلاریم گلاندا — اولدی دیگین اجه‌جان

من اولسام آدیم یتر — اُوستمه گوگ اوت بتر
منی گوران‌دنگ دوشلار — یانیمدان آقلاب اوتر

دردیم دوا سیز بولماز — مالیم ایه سیز بولماز
من اولامدا کیم آغلار — قبریمی قازان آغلار

ترجمهٔ فارسی:

پیشانی سیاهم — سیزده ـ چهارده‌ساله هستم
مرا به مرد شصت‌ساله‌ای دادند — وجودم را تکه پاره کردند

وقـتی کـه گـل‌های یـانداق[۱] سـوختند
بگو کـه مـن نـیز سـوخته‌ام، مـادرجـان
وقتی که گـل‌های پـیاز پـژمرده گشـتند
بگو من نیز پژمرده گشـته‌ام، مـادرجـان
وقـــتی کـــه دایـــی و خـــاله‌ام آمـــدند
بگـــو کـــه گـــم شـــده‌ام، مـــادرجـــان
وقــــتی کـــــه دوســـــتانم آمـــــدند
بگـــو کـــه مـــرده‌ام، مـــادرجـــان
من بمیرم، نامم فـرامـوش خـواهـد شـد
بر بالای قبرم علف سبز خواهـد رویـید
کسانی کـه مـرا دیـده‌انـد و مـی‌شناسند
گـریه‌کـنان از کـنارم خـواهـند گـذشت
دردم بـــــی‌دوا نـــــخواهـــــد مـــــاند
مالم (ثروتم) بـی‌صاحب نـخواهـد مـاند
گر من بمیرم، چه کسی گریه خواهد کرد
بـــی‌شک گــورکن خــواهــد گــریست

لاله‌لر (آوانویسی ۵۵)

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: عید محمد اونق

آوانگاری:

آغـاچ بـاشی بـورولار ـ دؤیـبؤنده سـودورولار
لاله لاله لاله لاله . . . .
کیم ایلیندن آیرئلسا ـ شونونگ بوینی بورولار
سیله چئقدئم کـنارا ـ گـؤزؤم دؤشـدی چـنارا
لاله لاله لاله لاله . . . .
منینگ عزیز بـویداشـئم ـ مـنگزه یأر اولهـانارا

ترجمهٔ فارسی:

ســـرِ درخـــتان مـــواج، زیـــر پـاشان زلال آب
هرکه از ایل جدا شد، ملول است، حالش خـراب
کـنار سـاحل گشـتم، چشـمم افـتاد بـه چـنار
«بـویداش»[۲] عـزیز مـن، گـویی است بـاغ انـار

تجزیه و تحلیل

دو آواز لاله (آوانویسی ۵۴، ۵۵) به‌طور گروهی به‌وسیلهٔ دختران یا زنان غربتی اجرا شده‌اند[۳]. این دو نمونه، گونه‌های دیگر داماغ لاله‌سی (آوانویسی ۵۲) به‌شمار می‌آیند. حذف تزیینات ملودیک گسترده در دو نمونهٔ اخیر (آوانویسی ۵۴، ۵۵) بی‌شک در ارائهٔ آن‌ها به‌صورت گروهی توجیه کننده است. در این‌جا نیز هر وحدت متریک ـ ریتمیک، یک جزءِ موجز ملودیک را در قالب پریود تشکیل می‌دهد (a+b+c+d حامل ۱). به هر دو جزءِ ملودیک، یک مصرع بیت تعلق می‌گیرد.

---

۱. نوعی علف صحرایی

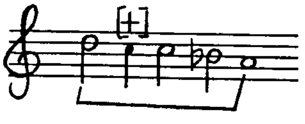
۲. در لغت به معنی «هم‌قد» است، و در اصطلاح، لفظی است که دختران به دوستان خود اطلاق می‌کنند.

۳. نوشتهٔ موسی جرجانی

نمونهٔ دیگر داماغ لالهسی بهمنظور مقایسه با نمونههای آوازی، بهصورت سازی ارائه شده است (آوانویسی ۵۶). تکرار اصوات ملودی در ارزشهای متریک چنگ، دولاچنگ و سهلاچنگ در نمونهٔ سازی (آوانویسی ۵۶) نیز مسلّماً در ارائهٔ سازی و امکانات اجرایی تامدئرا موجه بهنظر میرسد. بجز این تغییرپذیری، توالی و محتوای اصوات نمونهٔ سازی با نمونههای آوازیِ داماغ لالهسی تفاوت دارد. توالی و محتوای اصوات این نمونهها در زیر با یکدیگر مقایسه میشوند:

نمونهٔ آوازی (آوانویسی ۵۴، ۵۵)

نمونهٔ سازی (آوانویسی ۵۶)



توی آیدئملاری (آوانویسی ۵۷)

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: عید محمد اونق

آوانگاری:

آرپانئنگ آرپانئنگ سامانئنا یار یار — غئز برمأنگلر ییگیدینگ یامانئنا یار یار
بوقچاسیئنگ باغئنی باغلادئلار یار یار — انهسینینگ یوْرهگنی داغلادئلار یار یار
گیدرسن اُگیدرسن گلرمیسن یار یار — اؤنگکی یالی مهربان بولارمیسن یار یار
قند و شکر ازهلی چایدئر بو گوْن یار یار — چار طرفدان دوست گلن تویدئر بو گوْن یار یار

ترجمهٔ فارسی:

دل مبندید به جو و به کاه آن، یار یار — زن ندهید به بدش، از جوانان، یار یار
بقچهاش را بسته و چو [چون] ببردند، یار یار — دل مادرش را هم کباب کردند، یار یار
میروی آی میروی، برمیگردی؟ یار یار — مثل سابق مهربانتر، میگردی؟ یار یار
قند و شکر و چایی، بزم است کنون، یار یار — از چار [چهار] طرف دوست میاد [میآید] جشن است اکنون، یار یار

تجزیه و تحلیل

توی آیدئملاری (آوانویسی ۵۷) آوازی است که دختران شرکتکننده در مراسم عروسی میخوانند[۱]. تعلق این آواز به مراسم عروسی در محتوای متن آن مشخص است. آواز توی آیدئملاری (آوانویسی ۵۷) بهوسیلهٔ

---

۱. به نقل از دکتر مجید تکه.
لهلهها، شعری از دشت ترکمن. شعر و مردم. به کوشش رحمتالله بنیاسدی. تهران، سروش، ۱۳۵۹. ص ۲۹-۱۸.
نصرالله کسراییان، زیبا عرشی. ترکمنهای ایران. [تهران]، ۱۳۷۰.

دو خواننده، متناوباً اجرا می‌شود. ملودی، طرحی پریودیک دارد. پریود از چهار جزءِ ملودیک متضاد تشکیل می‌شود (a+b+c+d حامل ۱) و به هر یک از اجزای ملودیک، یک تقطیع شعر تعلق دارد.

فصل ششم

هؤولی

هؤولی مفهومی است حاوی محبت و تشکر از گاو شیرده[1]. به همین مناسبت در متن آواز، لفظ هؤولی [هؤولیم] مانند ترجیع‌بند در قالب بیت‌های شعر تکرار می‌شود. آواز هؤولی هنگام دوشیدن حیوانات اهلی شیرده مثل گاو و شتر توسط دوشنده خوانده می‌شود. با خواندن هؤولی سعی می‌کنند حیوانِ شیرده آرامش کامل بیابد و شیر بیش‌تری بدهد[2]. به همین منظور، محتوای شعر هؤولی شامل تشکر و الفاظ محبت‌آمیز نسبت به حیوان (گاو) است. دو نمونه از هؤولی را در زیر می‌آوریم:

هؤولی (آوانویسی ۵۸)

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

هولیم هولیم هولیم هولیم	هولیم حوجیم هولی هولی
اوزار لکیده اوتلاب گلار	ایه‌سین یادلاب گلار
هولیم خوجی هولی هولی	دوزه گیدسه گوسی سوولی
آغزی سوی سولار آتار	چشمه‌سی یولده یتر
سویدلر چشما آقیت یتر	هولیم خوجی هولی هولی

۱. نوشتهٔ عید محمد اونق

۲. به نقل از دکتر مجید تکه

دوزه گــیدسه اوتــلار گــوزده
ایــــــه‌سین یـــادلار دوزده

چـول مـیدانـده اوتـلاب گـلان
ایــه‌سین یـــادلاب گـــلان

هـولیم خـوجیم هـولیم هـولیم
هــولی سیغریم هـولی هـولی

دوزه گـــیدسه گـوسی سـولی
هــولی هــولی هــولی هــولی

ترجمهٔ فارسی:

ای گاو محبوب من آرام بگیر، که وقت شیردوشی است
ای گاو عزیز که علف‌های زیادی چریدی و به یاد صاحبت به خانه برگشتی
ای گاو عزیز، که به وقت مراجعت از صحرا با پستان پر از شیر برمی‌گردی
آب دهانت همانند جویبار نشان از چشمه‌ها دارد
شیر جاری ز چشمه، ای گاو محبوب من، آرام بگیر، کنون وقت دوشیدن است
در صحرا در پی علف‌ها، به یاد صاحبش
در دشت به وقت چریدن و به هنگام مراجعت با یاد صاحبش
ای گاو محبوب من، آرام بگیر، کنون وقت دوشیدن است
به وقت مراجعت از صحرا با پستانی پر ز شیر
آرام بگیر گاو محبوب من، کنون وقت شیردوشی است.

تجزیه و تحلیل

پریود آوازی از دو فیگور ملودیک تشکیل می‌شود (آوانویسی ۵۸، a+b حامل ۱). نت خاتمهٔ «لا» در فیگور دوم (b حامل ۱) بارها تکرار می‌شود.

بیت اول متن و به‌ویژه مصرع دوم آن، مثل ترجیع‌بند در قالب بیت‌ها به گونه‌ای نامنظم ارائه می‌شود. به لفظ «هولیم» یک وحدت متریک تعلق می‌گیرد. تأکید بر «هولیم» موجب می‌شود، نیمهٔ دوم فیگور a (حامل ۱) در قالب تغییرات پریود آوازی تکرار گردد (a_4 حامل ۶، ۷، ۱۱، ۱۲). طولانی و کوتاه‌بودن هجاهای متن با ارزش اصوات ملودیک منطبق است. اصولاً ویژگی، سادگی و صراحت ملودی، به‌ویژه تکرار نت خاتمهٔ «لا» در اختتام آن، با کارکرد آواز هؤولی که تشکر محبت‌آمیز از گاو شیرده است، انطباق دارد. به‌همین دلیل آواز هؤولی با فیگور b_5 (حامل ۱۴) که در آن، نت خاتمهٔ «لا» با عبور از «سی‌بمل» بارها تکرار می‌شود، به اتمام می‌رسد. بدین‌ترتیب، تشکر محبت‌آمیز از گاو شیرده تشبیهاً در خاتمهٔ آواز تأکید می‌شود.

هؤولی (آوانویسی ۵۹)

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: عید محمد اونق

آوانگاری:

هـؤولیم ـ هـؤولیم ـ هـؤولیم‌جان
آقـــجا ســـؤیدؤنگ بـرگین کأن

هؤولیم ـ هؤولیم ـ هؤولبم هـؤولیم
ســاری گــؤلؤم هــؤولیم هــؤولیم

ترجمهٔ فارسی:

هولی من، هولی من، هولیم جان	شـــــیرت بـــادا فـــراوان
هولی من، هولی من، هولی من	ای «گل زردم»[۱] هولی، هولی[۲]

تفاوت نمونهٔ دوم آواز هؤولی (آوانویسی ۵۹) با نمونهٔ اول (آوانویسی ۵۸)، در درجهٔ اول در اختتام دو فیگور پریود آوازی به چشم می‌خورد: هر دو فیگور ملودیک در نمونهٔ دوم (آوانویسی ۵۹، a+b حامل ۱) روی «لا» ختم می‌شوند. غیر از این تفاوت، تجزیه و تحلیل نمونهٔ اول آواز هؤولی (آوانویسی ۵۸) به‌طور کلّی در بارهٔ نمونهٔ دوم نیز صدق می‌کند.

۱. منظور از گل زرد یا «ساری گل» در این‌جا، گاو است، اگرچه عناوین دیگری هم می‌توانند جای‌گزین آن شوند.
۲. به عقیدهٔ دکتر آنه‌بردی ـ پیکر، دو آواز لاله و هؤولی در مناطق مختلف ترکمن، دارای اشعار متفاوت‌اند.

فصل هفتم

هؤدی

هؤدی آواز لالایی به معنای اخص است. بخشی از مطالب موسی جرجانی دربارهٔ هؤدی را در این‌جا نقل می‌کنیم[1]:

«مفهوم هؤدی از ریشهٔ هودیلمک یعنی لالایی‌گفتن اقتباس شده‌است ... در هؤدی، مادران ترکمن، زندگی روزمره و آن‌چه را در محیط زندگی می‌گذرد با بیانی شیرین در گوش کودکان زمزمه می‌کنند ... در هؤدی، مادران ترکمن، آن‌چه را در داستان‌های کهن و سنتی آنان وجود دارد با آرزوها و خواسته‌های خود در هم می‌آمیزند ... در این هؤدی‌ها از دایی‌ها، عموها و خاله‌ها نیز سخن می‌رود و وابستگی و ارتباط معنوی خانواده را با آن‌ها نشان می‌دهد. مادر از سجایای نیکوی پدران و مادران نیز یاد می‌کند ... از اسب و یراق و شجاعت و قهرمانی‌ها سخن می‌گوید و با این نغمه‌ها ... پسر را مالک بر همهٔ امور می‌خواند و آرزوی سوارکاری و مهارت و چابکی او را دارد. این قبیل آمال و آرزوها تنها در هؤدی مادران ترکمن خلاصه نمی‌شود، بلکه نمونه‌های آن ... در اشعار له‌له [لاله] با آواز دختران که حکایت محرومان و گمنامان است، به‌نحوی گویا بیان می‌شود ... هرجا که آلاچیق برپاست، گهواره‌ای (سانلانچاق) نیز رو به راه می‌شود و در کنار گهواره نیز مادری یا مادربزرگی و یا خواهری حضور دارد ... آواز هؤدی ... همراه با مهر و محبت خانواده، در پای گهواره، تا صبح هنگام نثار کودکان می‌شود»[1]. به عقیدهٔ دکتر مجید تکه، لفظ «هؤ» در عنوان هؤدی، اشاره به الوهیت [هو] است[2].

---

۱. موسی جرجانی. لالایی (هؤدی). نسخهٔ تایپ‌شده.

۲. مصاحبه با دکتر مجید تکه در تاریخ ۱۰ فروردین ۱۳۷۷ در گنبدکاووس

هۆدی (آوانویسی ۶۰)

آوانگاری و ترجمهٔ فارسی: موسی جرجانی

آوانگاری:

آل‌لای بـــالليم یـــاشندا
آتـــاسی اوی‌نـــینگ دوشـــندا
آل‌لای آل‌لای الله‌یـــار
داغـــلارینگ غـاری اریســین
هـــودی هـــودی هـــودی هـــو
آل‌لای آل‌لای آیـــلانچاق
آلتـــمیش بـاشلی آق اوی‌نگ
آل‌لای آل‌لای الله‌ســـی
گـــول یـاسدیق‌نگ هـاسادان
هـــودی هـــودی هـــودی هـــو
آل‌لای بـــال‌لیم آدیـــقا
پـــوداقـــنگ قـــزیل گـــولسی

یـــاشیل بـــوریک بـــاشندا
آق‌اوی تکـــینگ بـــالليما
داغـــلارا یـــاقیب دیـــرغار
مـــنینگ بـــالليم یـــوریسین
هـــودی بـــالليم هـــودی هـــو
آقـــار ســـولار بـــولانچاق
گـــلشیگی دیـــر ســـاللانچاق
گـــول یـــاسدیق‌دا کـــلّاسی
آغـــــرماسین کـــــلاسی
هـــودی بـــالليم هـــودی هـــو
قـــوشلار قـــوندی پـــوداقـــا
شـــول بـــالليما صـــداقـــا

ترجمهٔ فارسی:

ای کـــودک دلبـــندم
در کـــنار خـــانه، پـــدر
آسوده بـخواب عـزیزم که خدا یار تـو باد
تـــا آب‌شـــدن بـــرف کـــوه‌ها
آســـوده بـــخواب عـــزیزم
آســـوده بـــخواب کـــودکم
در آلاچیق سفید بـا شـصت دیـرک کـمانی
آسوده بخواب فرزندم که خداوند یار تو است
بـــالش گـــلی بـــا پـــرهای قـــو
آســـوده بـــخواب عـــزیزم
آســـوده بـــخواب دلبـــندم
گـــل‌های قـــرمز آن شـــاخه‌ها

کـه بـا کـلاه سـبز بـه سر خـفته است
آلاچـیق جـدا بـرپا کـنید بـر ایـن عـزیزم
بـــر کـــوه‌ها بـــرف نشســـته
ایـــن عـــزیز مـــن راه بـــیفتد
آســـوده بـــخواب دلبـــندم
کـــه آب‌هـــای جـاری گـــل‌آلودند
گـــهواری مـــناسب دارد
ســـرت بـــر بـــالش گـــلی قـرار دارد
کـــه مـــبادا ســـرت درد بگـــیرد
آســـوده بـــخواب دلبـــندم
کـــه پـــرندگان بـــر شـاخه‌ها نشســـته‌انـــد
صـــدقهٔ راه عـــزیزم بـــاد[1]

---

۱. دکتر آنه‌بردی ـ پیکر معتقد است که محتوای متن هۆدی، با توجه به ارائهٔ آواز، برای کودک پسر یا دختر متفاوت است. این تفاوت بـا الهـام از

تجزیه و تحلیل

پریود آوازی هوْدی (آوانویسی ۶۰) هم مثل هوْولی (آوانویسی ۵۸) از دو فیگور ملودیک تشکیل می‌شود (a + b حامل ۱). در این‌جا هم فیگور اول (a حامل ۱) روی نت بعد از خاتمهٔ «سی» کم‌تر و فیگور دوم، روی نت خاتمهٔ «لا» به پایان می‌رسد. فیگور b (حامل ۱) با تغییر نیمهٔ دوم a (حامل ۱) شروع می‌شود؛ یا به عبارت دیگر، تکرار نت «دو» در شروع a (حامل ۱) را حذف می‌کند.

به هر یک از دو فیگور a و b (حامل ۱) و گونه‌های آن‌ها (حامل ۳-۲)، مثل بسیاری از مقام‌های موسیقی ترکمنی، یک مصرع بیت تعلق می‌گیرد. به‌همین دلیل، این دو فیگور پیوسته به‌وسیلهٔ سکوت از هم جدا می‌شوند.

سهولت، سادگی و ویژگی آواز هوْدی (آوانویسی ۶۰)، مثل هوْولی (آوانویسی ۵۸، ۵۹)، کارکرد لالایی آن را توجیه می‌کند و با آن تطابق دارد.

بنا بر آن‌چه گذشت، می‌توان نتیجه گرفت که موسیقی، با زندگی روزمرهٔ قوم ترکمن، ارتباط تنگاتنگ دارد و از آن جدایی‌ناپذیر است.

عوامل و مسایل دوران گذشته تا علایق و آرزوهای آینده، در متن هوْدی ترسیم و منعکس می‌شود. ترسیم یا انعکاس این عوامل و مسایل، بیانگر جنبه‌های تاریخی، اجتماعی و غیره محسوب می‌شود.

کتابنامه

آق آتابای، شمس‌الدین. «بیکه حالان». *یاپراق (مجموعه‌ای از ادبیات و فرهنگ ترکمن صحرا)*. به کوشش یوسف قوجق، محمود عطاگزلی. تهران، ۱۳۷۱.

آق، منصور. «ذکر خنجر». *مجلهٔ شعر شمارهٔ ۲۱*، سال چهارم، بهار ۱۳۷۶.

بارتولد، و. *تاریخ ترک‌های آسیای میانه*. ترجمهٔ غفار حسینی. تهران، توس، ۱۳۷۶.

بنی‌اسدی، رحمت‌الله. *له‌له‌ها*، شعری *از دشت ترکمن*. شعر و مردم. تهران، سروش، ۱۳۵۹.

بهرنگی، صمد. *کوراوغلو و کچل* حمزه. تهران [۱۳۷۴].

بیگدلی، محمدرضا. «بخشی و موسیقی ترکمنی». *ایران‌شناسی*، سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴، اسفند ۱۳۷۰، فروردین ۱۳۷۱.

بیگدلی، محمدرضا. *ترکمن‌های ایران*. تهرن، پاسارگاد، ۱۳۶۹.

بیگدلی، محمدرضا. «مخدومقلی (مختومقلی) فراغی (۱۷۳۳-۱۷۹۰ م.)». *ایران‌شناسی*، سال اوّل، شمارهٔ ۵، اردیبهشت ۱۳۷۱.

تکه، مجید. «شاعر بزرگ ترکمن مختومقلی فراغی». *آهنگ*، سال سوم، شمارهٔ پنجم، بهار ۱۳۷۱.

توحدی (اوغازی)، کلیم‌الله. حرکت *تاریخی کرد به خراسان* (جلد سوم) مشهد، سروش، ۱۳۶۶.

جامی، عبدالرحمن بن احمد. *نفحات‌الانس من حضرات القدس*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی. تهران، اطلاعات، ۱۳۷۰.

جرجانی، موسی. *دربارهٔ پُرخوان‌خوانی (پُری‌خوانی)*. (نسخهٔ خطی).

جرجانی، موسی. *لالایی (هوْدی)*. (نسخهٔ تایپ‌شده).

جرجانی، موسی. *مطالبی در مورد نمایش هنری ـ اسلامی به نام «ذکر خنجر» در بین ترکمن‌ها*. (نسخهٔ خطی).

جرجانی، موسی. *نگرشی بر ساز نی ترکمن*. (نسخهٔ خطی).

جرجانی، موسی. *نگرشی بر موسیقی محلی ترکمن*. گرگان (نسخهٔ خطی).
حکمت، علی‌اصغر. *تحقیقات دربارهٔ زندگانی و آثار و اهمیت ادبی میرنظام‌الدین علیشیر نوایی*. (سخنرانی). تهران، انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی، ۱۳۲۶.
خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین. *تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر*. تهران، کتابخانهٔ خیام، ۱۳۳۳.
خوجه، سیدی. *اشعار منتخب و قصهٔ میرحیدر خواجه و میرحسن خواجه (متن انتقادی)*. تدوین و مقدمه از نورمحمد عاشورپور. گنبدکاووس، نشریات قابوس، ۱۳۵۹.
دولتشاه سمرقندی. *تذکرةالشعرا*. به تحقیق و تصحیح محمد عباسی. تهران، کتابفروشی خیام.
دهخدا، علی‌اکبر. *لغت‌نامه*.
رئیس‌نیا، رحیم. *کوراوغلو در افسانه و تاریخ*. تبریز، نیما، ۱۳۶۶.
زندی، مریم. *ترکمن‌صحرا و ترکمانان* (نسخهٔ تایپ‌شده).
زهره ـ *طاهیر*. یازان: ملانفس. گنبدکاووس، قابوس نشریاتی، [بدون تاریخ].
سارلی، آرازمحمد. *تاریخ ترکمنستان (جلد ۱)*. دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی، تهران، ۱۳۷۳.
سارلی، آرازمحمد. «تأثیر فاجعهٔ گوگ‌تپه در ادبیات ترکمنی». *مجلهٔ مطالعات آسیای مرکزی و قفقاز*، سال چهارم، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۱۱، پاییز ۱۳۷۴.
سارلی، آرازمحمد. ترکستان در *تاریخ: نگرشی بر ترکستان در نیمهٔ دوّم قرن نوزدهم*. تهران، ۱۳۶۴.
شاصنم ـ غریب. ترکمن حلقی‌نینگ دستانی. گنبدکاووس، قابوس نشریاتی، [بدون تاریخ].
صایاد همراه. چاپاتیارلان: مراد دردی قاضی. گنبدکاووس، قابوس نشریاتی، [بدون تاریخ].
عسگری خانقاه، اصغر؛ کمالی، محمدشریف. *ایرانیان ترکمن: پژوهشی در مردم‌شناسی و جمعیت‌شناسی*. [تهران]، اساطیر، ۱۳۷۴.
علی‌زاده، همت. *کوراوغلی. داستانهای پهلوانی کورزاد*. ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار. تهران، ۱۳۷۴.
قوجق، نورمحمد. «مقامات موسیقی ترکمنی». حاجی قولاق. روایت‌کننده: باباقلی فخری. *یاپراق (۲) (مجموعه‌ای از ادبیات و فرهنگ ترکمن صحرا)*. به کوشش یوسف قوجق، محمود عطاگزلی. تهران، ۱۳۷۲.
کسراییان، نصرالله؛ عرشی، زیبا. *ترکمن‌های ایران*. [تهران]، ۱۳۷۰.
گلدیف، نخوجه. گوگ‌دپه *مقامی*. عشق‌آباد ترکمنستان، ۱۹۲۲.
گل‌محمدی، نظرمحمد. «شعرای کلاسیک ترکمن: مختومقلی فراغی. دل‌ها و اندیشه‌ها». *ماهنامهٔ واحدلهجه‌ها*، شمارهٔ ۷، آبان ۱۳۵۷.
گوٚراوغلی. نسخهٔ خطی کتابخانهٔ خصوصی دکتر آنه‌بردی ـ پیکر.
مخدوم‌قلی. *سایلانان اثرلر*. چاپه‌تیارلانلار. عشق‌آباد.
مخدوم*قلی*. علم نشریاتی، عشق آباد، ۱۹۸۸.
مسعودیه، محمدتقی. «چندصدایی در موسیقی ایران». *مجلهٔ دانشکدهٔ هنرهای زیبا*، دانشگاه تهران، شمارهٔ سوم، بهار ۱۳۷۷.
مسعودیه، محمدتقی. *سازهای ایران*. تهران، نگار (در حال انتشار).
مسعودیه، محمدتقی. *موسیقی تربت جام*. تهران، سروش، ۱۳۵۹.
معینی، اسدالله. *جغرافیا و جغرافیای گرگان و دشت* [تهران]، ۱۳۴۴.
مفتاح، الهه. «فرهنگ، آداب، رسوم و باورهای ترکمن‌ها». *مجلهٔ مطالعات آسیای مرکزی و قفقاز*، سال چهارم، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۱۱، پاییز ۱۳۷۴.
میرکاظمی، حسین. *حماسهٔ گوراوغلو. افسانه‌ای از «ترکمن‌صحرا» و قیراتم «اسب گوراوغلو»*. تهران، ۱۳۷۲.

وامبری، آرمینیوس. *سیاحت درویشی دروغین در خانات آسیای میانه*. ترجمهٔ فتحعلی خواجه‌نوریان. تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۷۷.

هیئت، جواد. *سیری در تاریخ زبان و لهجه‌های ترکی*. تهران، نشرنو، ۱۳۶۶، چاپ دوم.

Aubry, P.; *Au Turkestan.* Paris 1905.

Beliaev, Viktor M.; *Central Asian Music.* Edited and annotated by Mark Slobin. Translated from the Russian by Mark and Greta Slobin. Connecticut 1975, p. 129-174.

Chodzko, A.; *Specimens of the Popular Poetry of Persia.* London 1842.

d'Erlanger, Baron Dodolphe; *La musique arab.* Tome sixième. Paris 1959, p. 61, 88, 119, 93.

Farmer, H.G. Turkestan Music. *Grove's Dictionary of Music and Musicians.* Volume 8, 1954, pp. 610-612.

Fey Farr, Charlotte; *The Turkmen Instrumental Music of Northern Iran.* University of Washington 1972.

Karomatov, Faisulla; *Traditions of Maqamat in Central Asia.* Regionale maqām-traditionen in Geschichte und Gegenwart, teil 2, Berlin 1992, p. 306-311.

Massoudieh, Mohammad Taghi; *Die Begriffe Maqām und Dastgāh in der turkmenischen Musik des Iran.* Regionale Maqām-Traditionen in Geschichte und Gegenwart, Teil 2, Berlin 1992, S. 377-397.

Massoudieh, Mohammad Taghi; *Manuscrits persans concernant la musique.* RISM, B XII. G. Hele Verlag, münchen 1996.

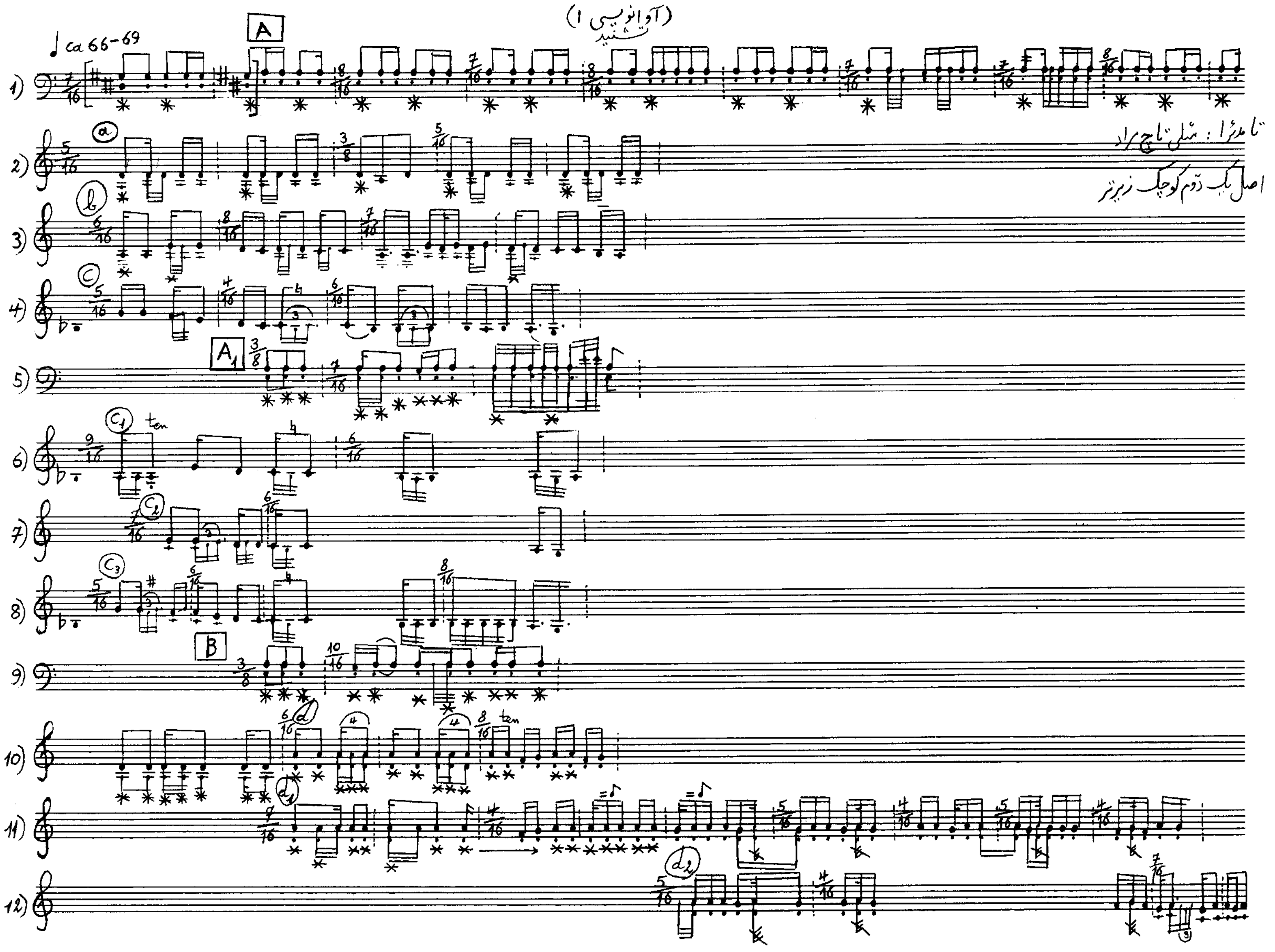
Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz 1967, S. 15.

Slobin, Mark; *Zentralasien.* MGG. Band 14, Sp. 1234-1243.

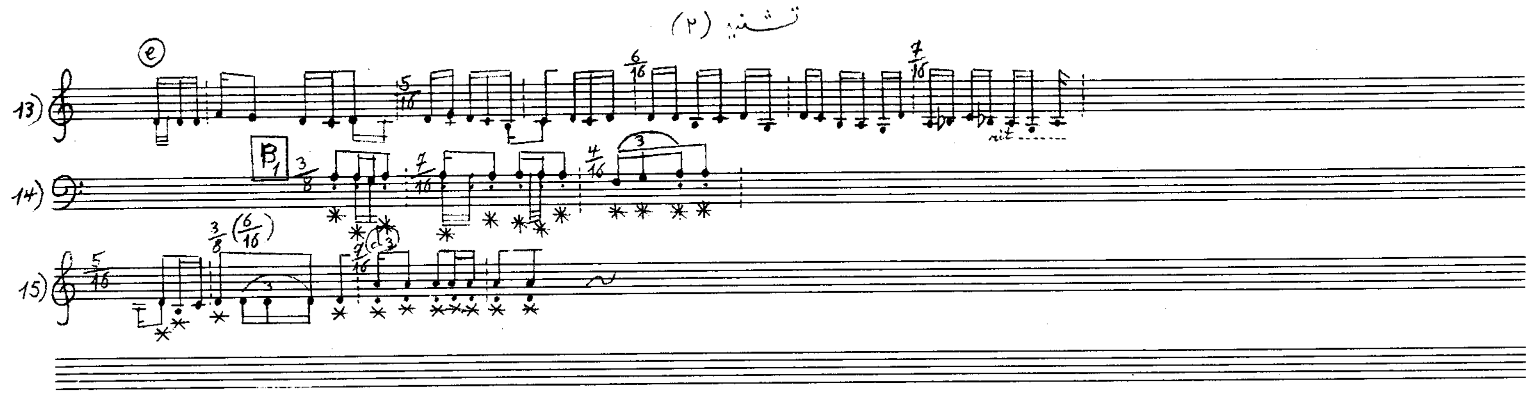
Turkmen Epic Singing/Köroglu. Anthology of Traditional Musics. D 8213. 1994 AUVIDIS/ UNESCO.

Turkmenistan. La musique de bakhshy. AIMP XXII. 1991 VDE-GALLO.

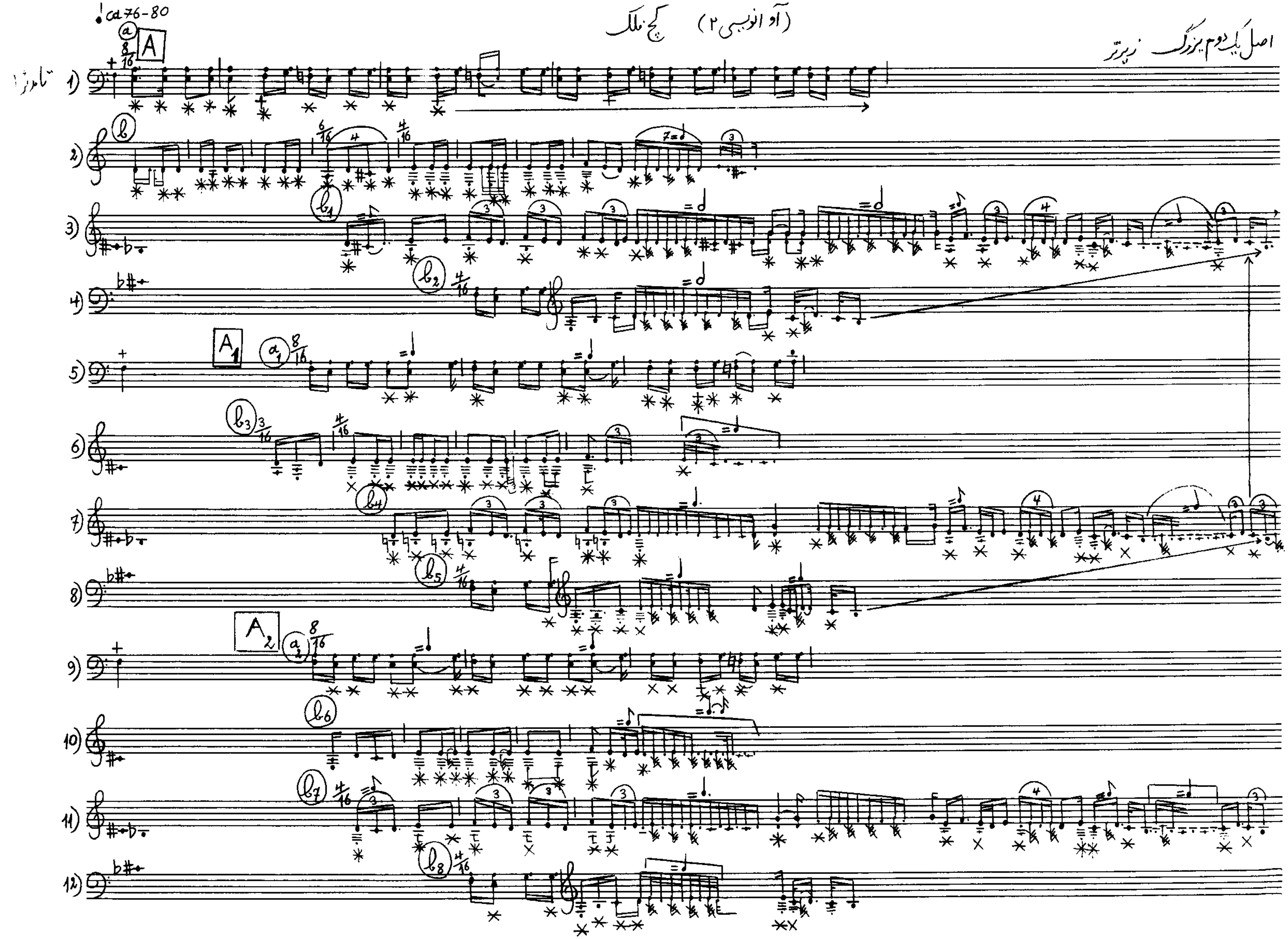
(آوانویسی ۱) تشنید

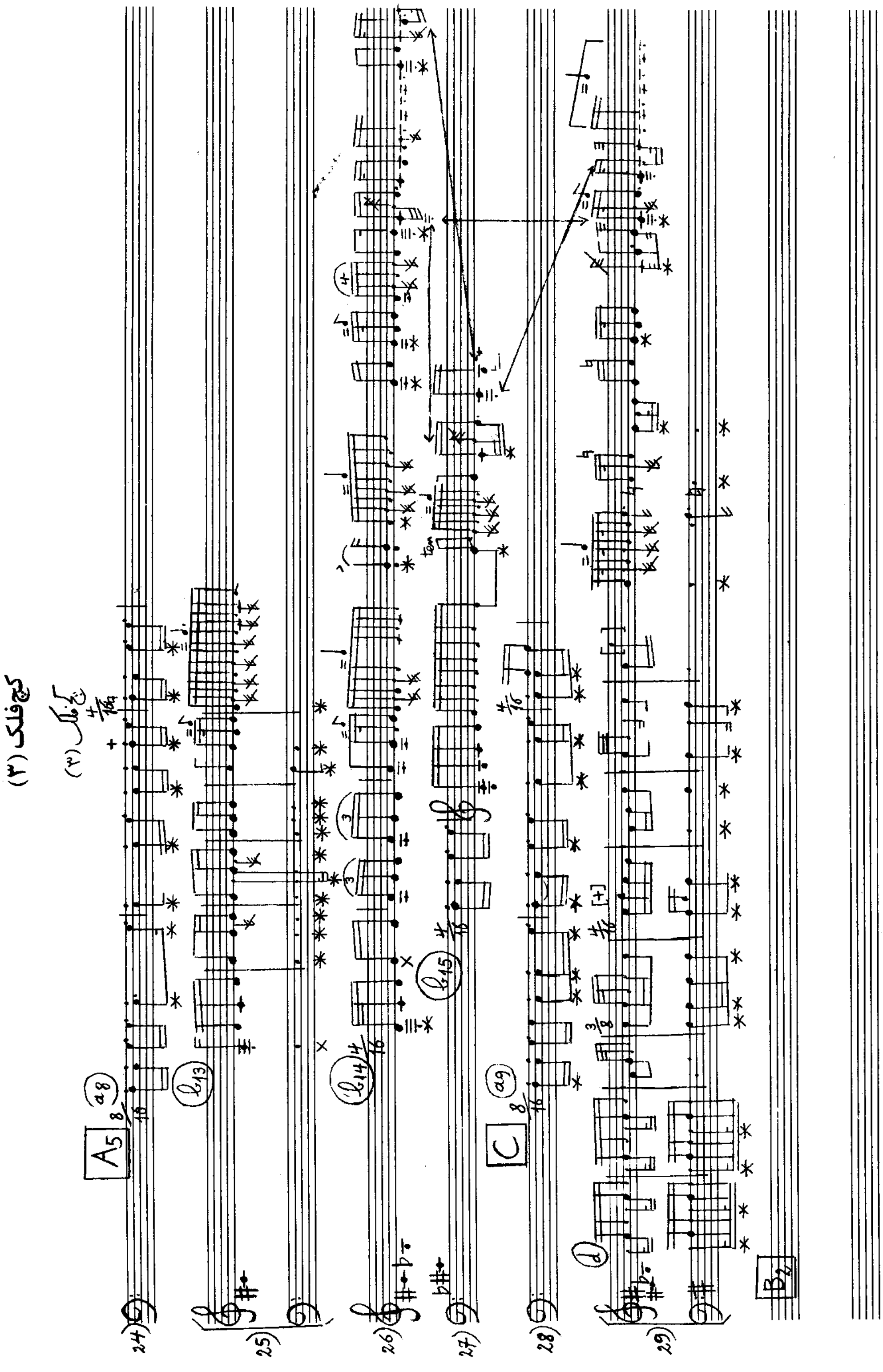


تشنید (۲)

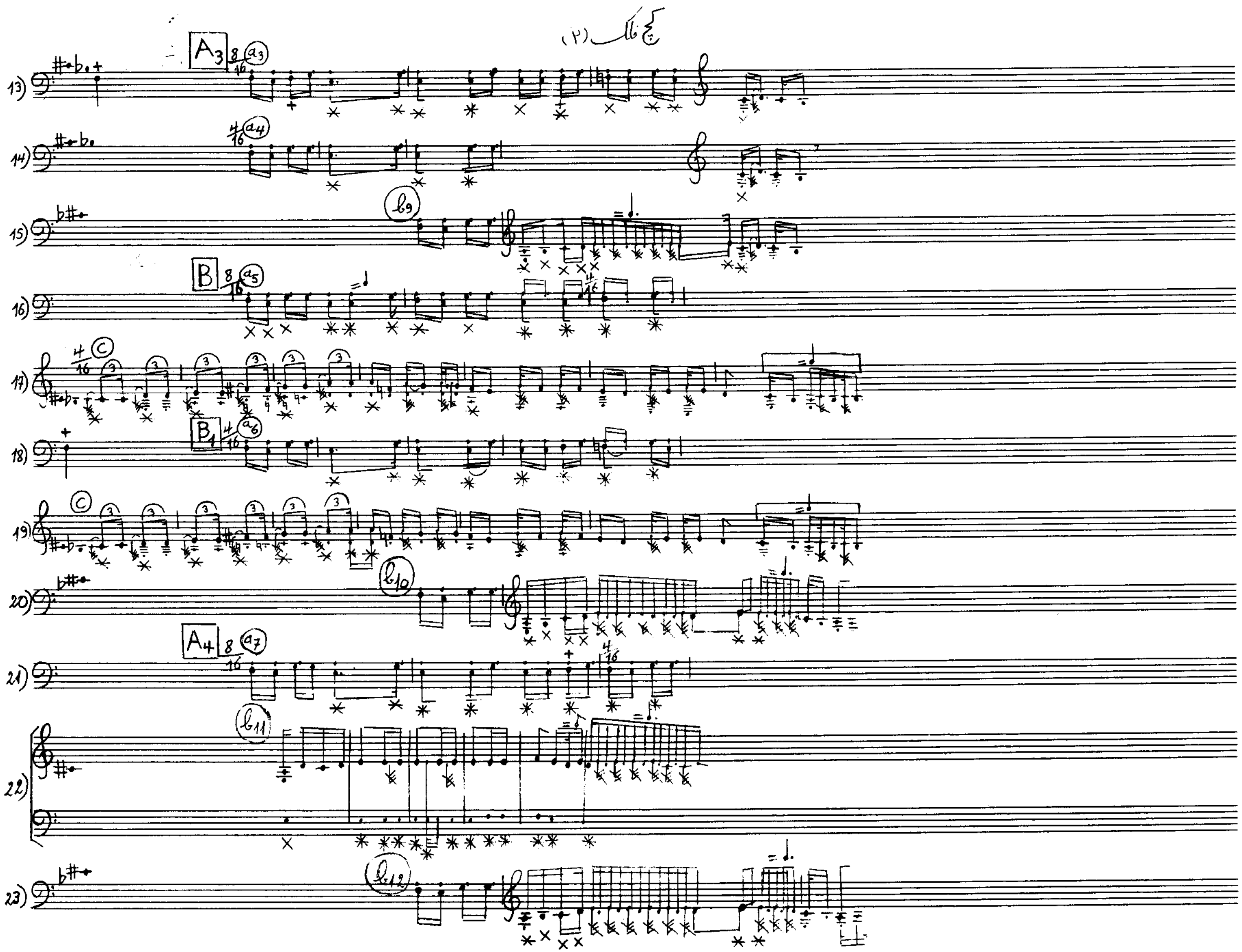


(آوانویسی ۲) کج‌فلک

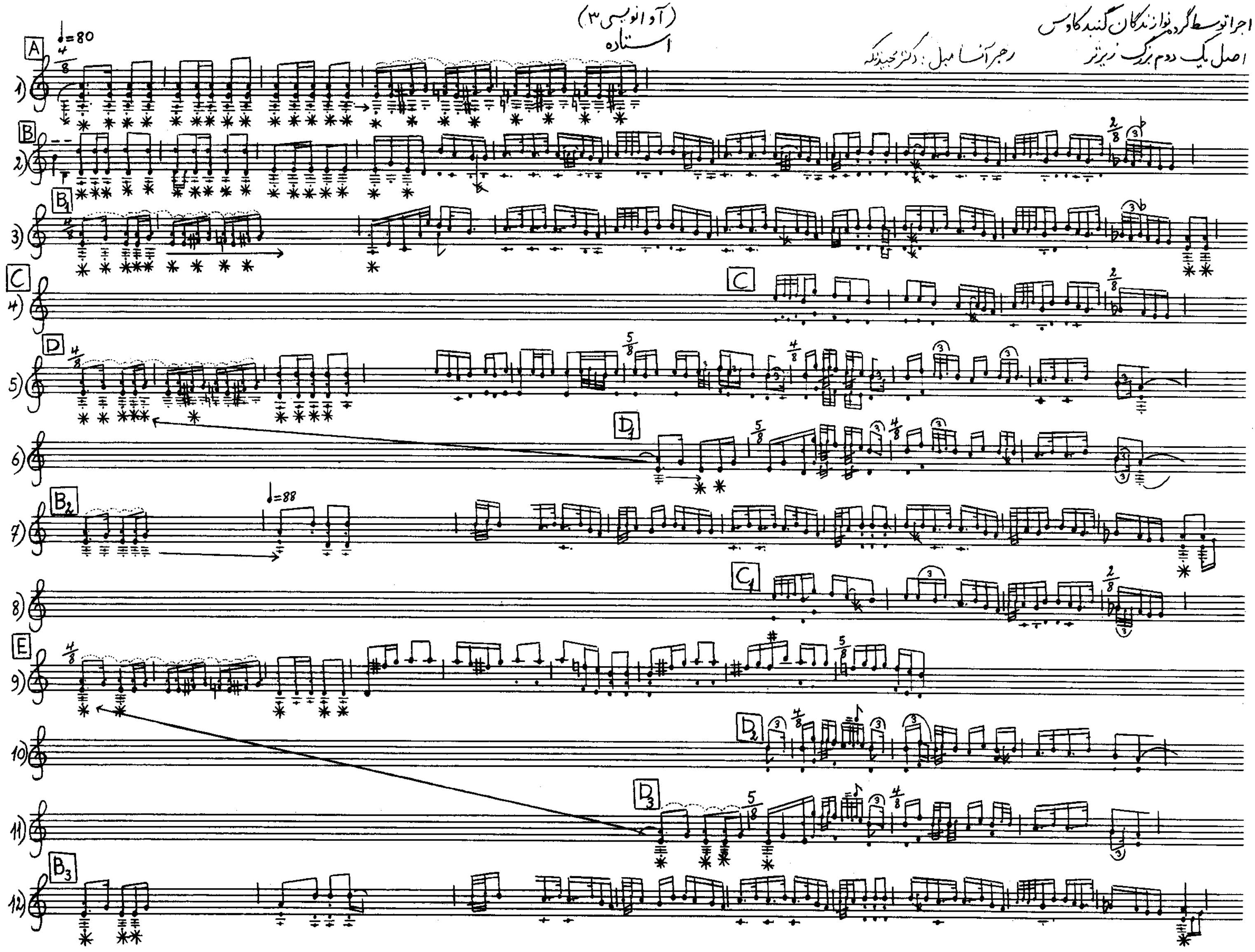



کج‌فلک (۳)
A5
C
B2

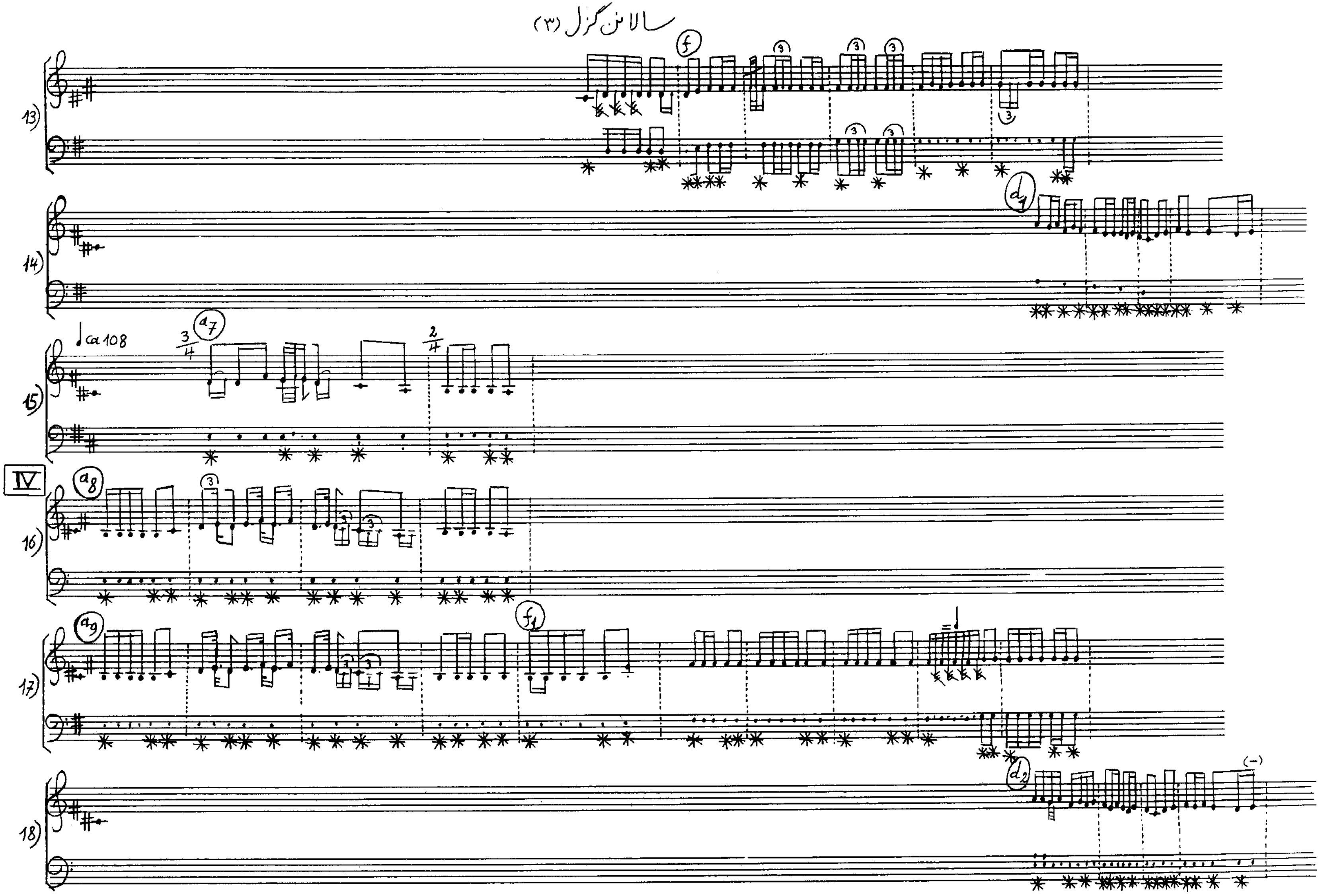
کج‌فلک (۲)



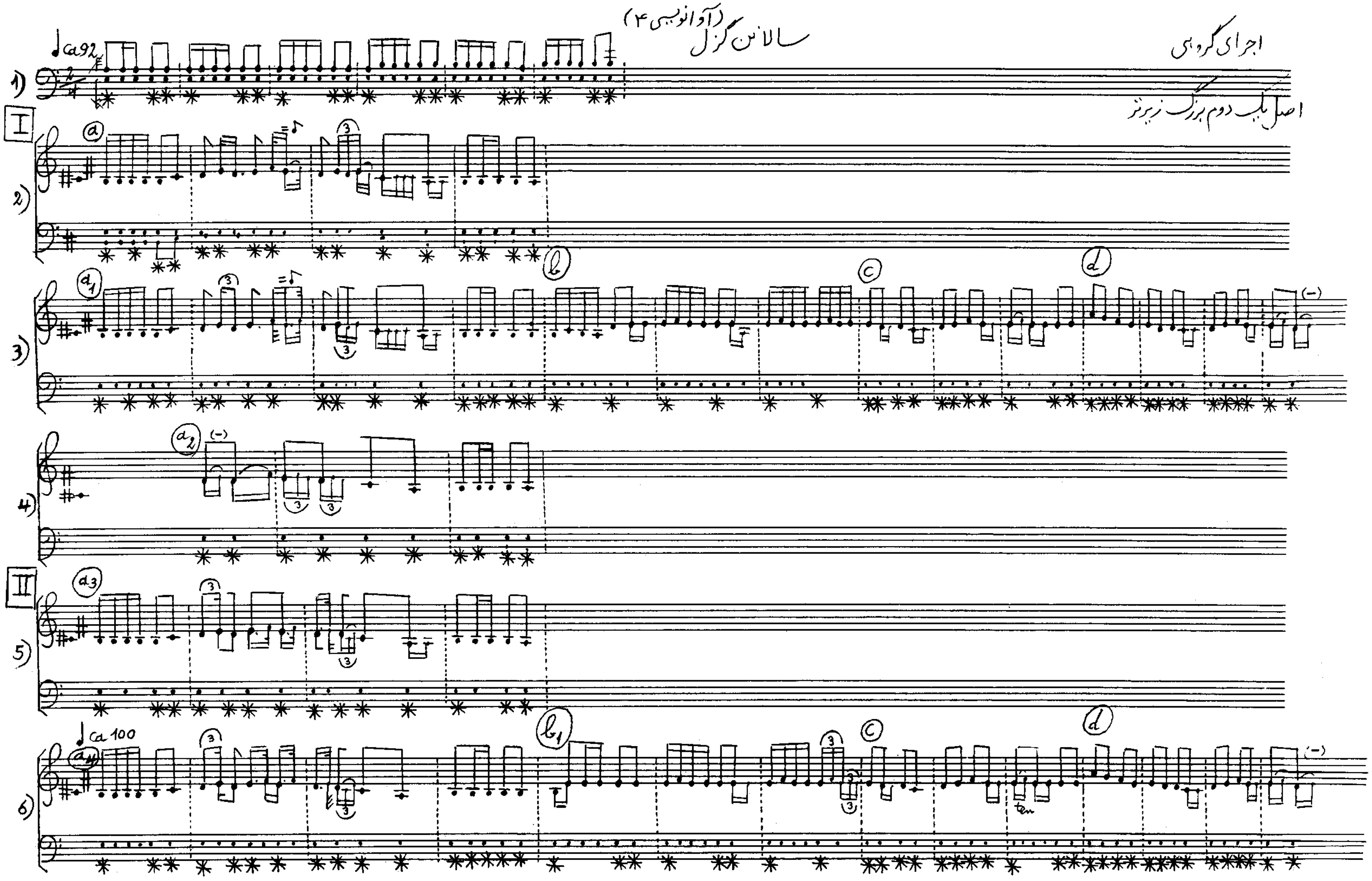
(آوانویسی ۳) استاده



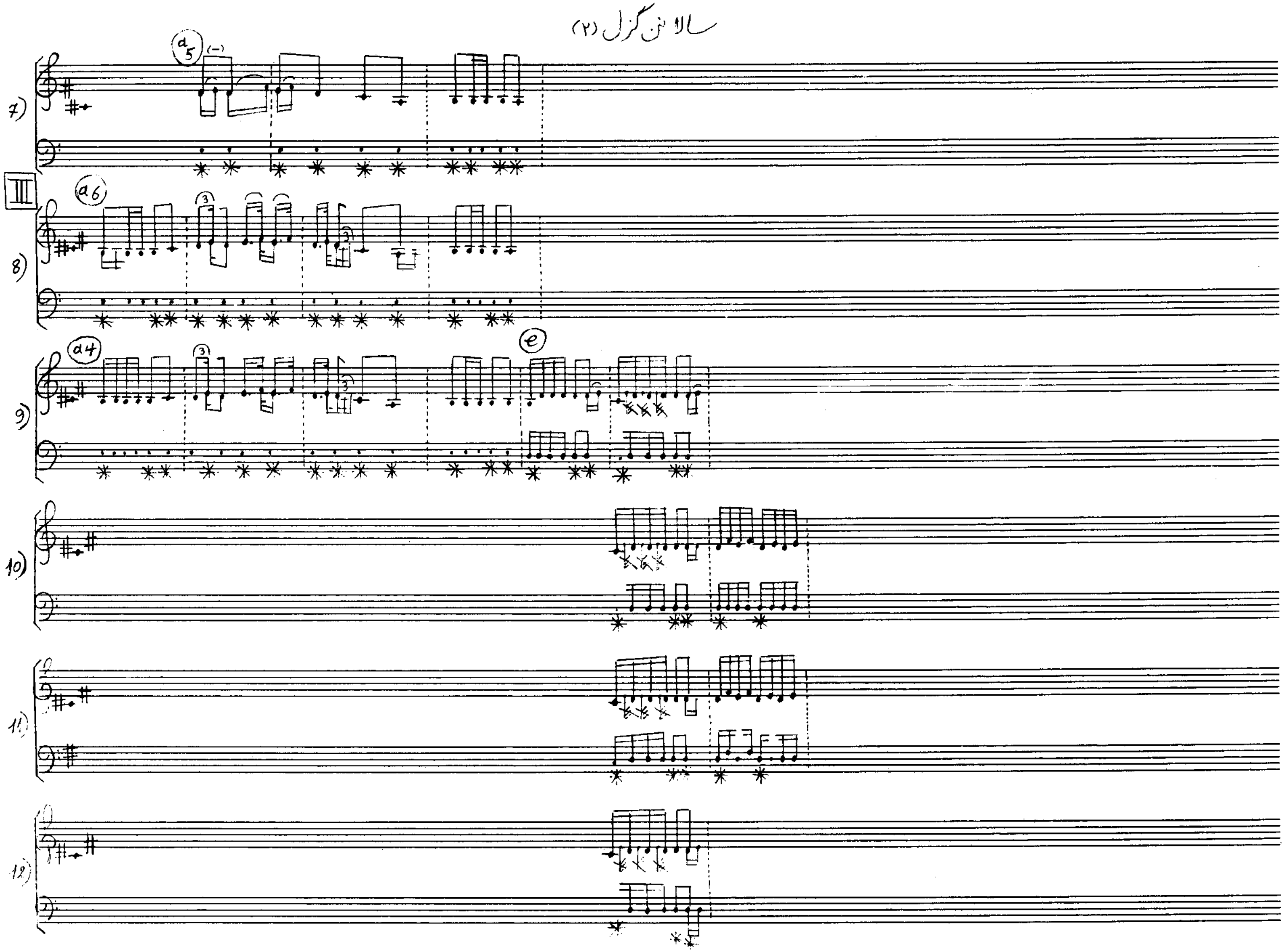
سالانن گزل (۳)



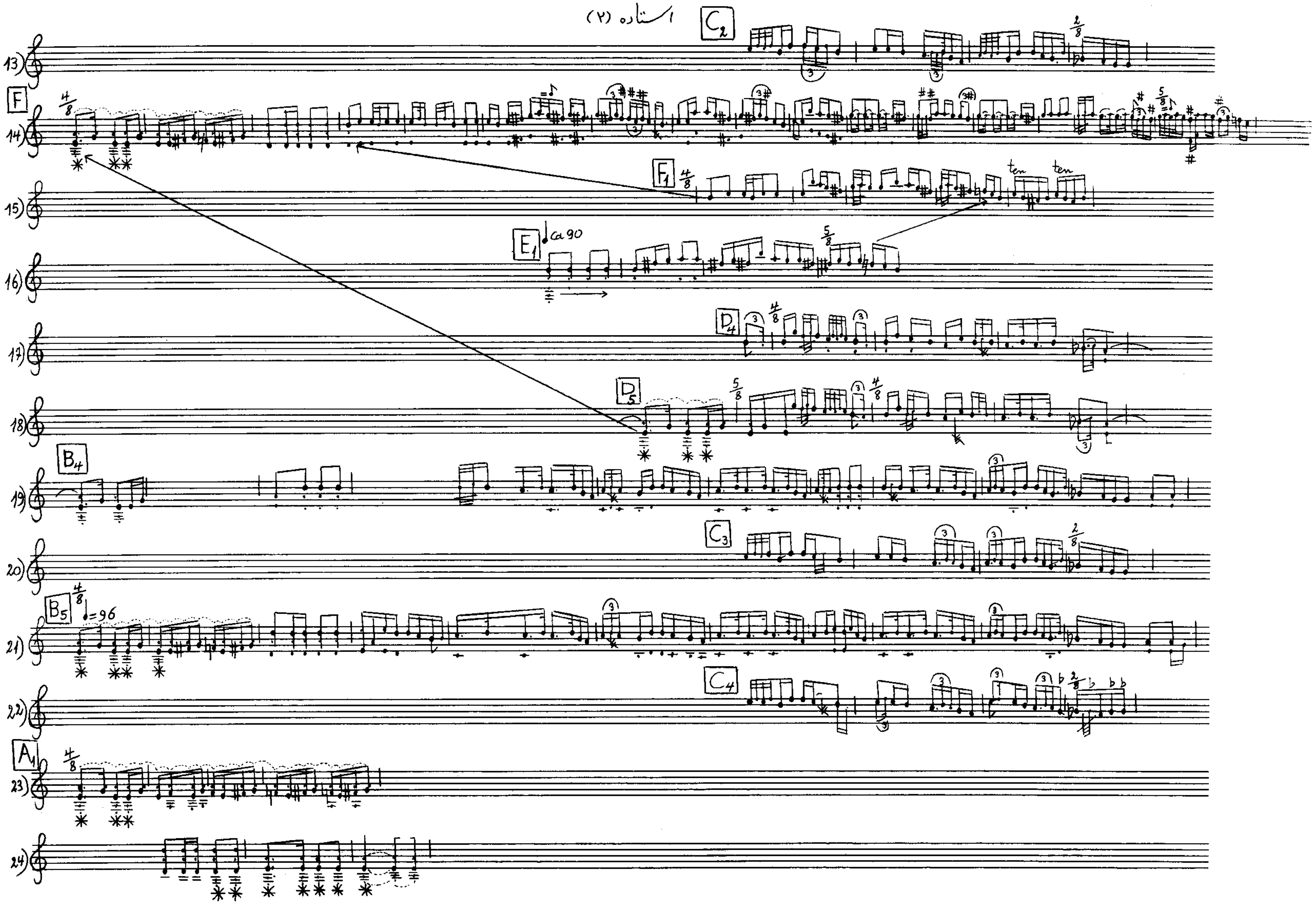
(آوانویسی ۴) سالانن گزل



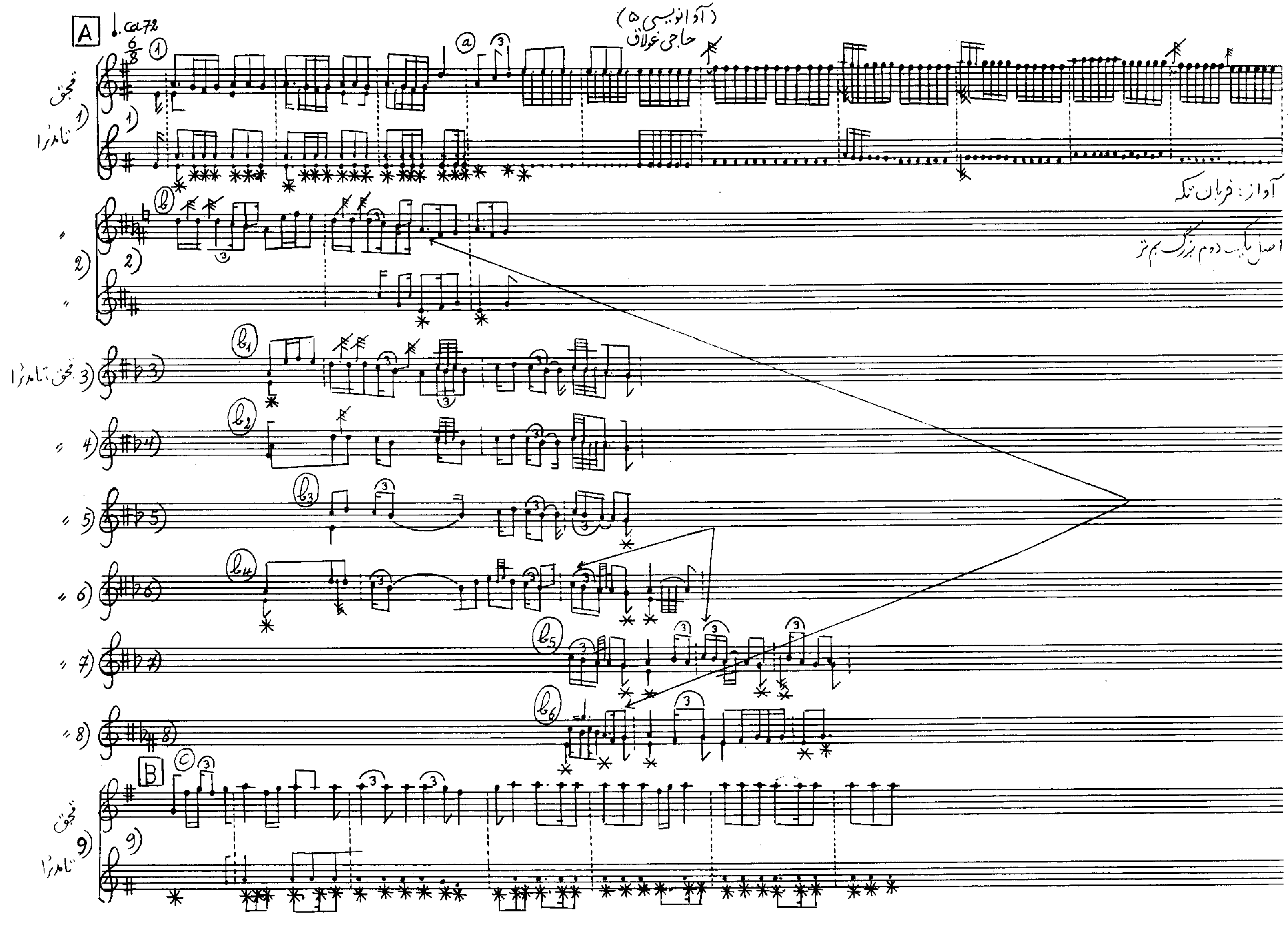
سالانن گزل (۲)



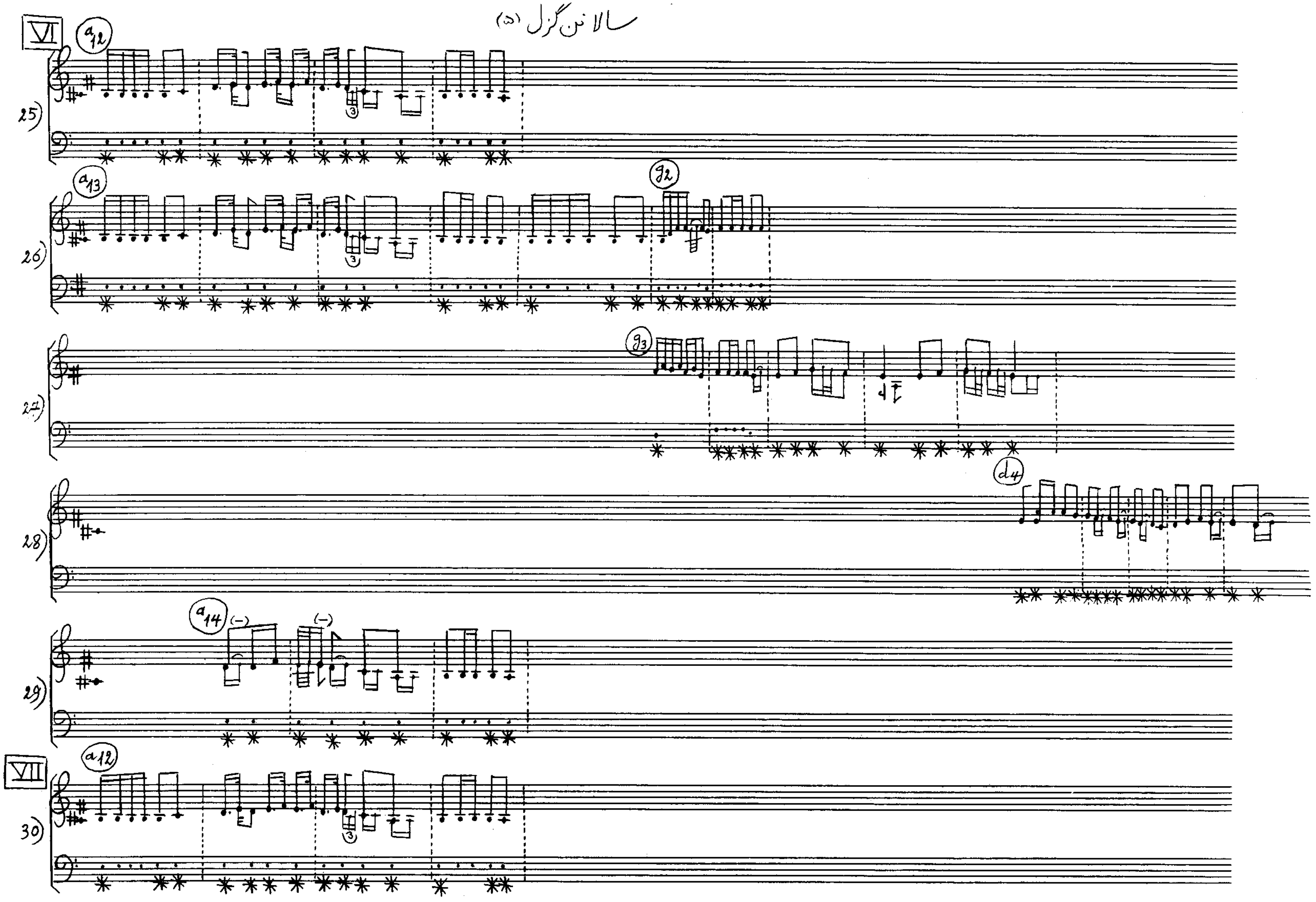
استاده (۲)

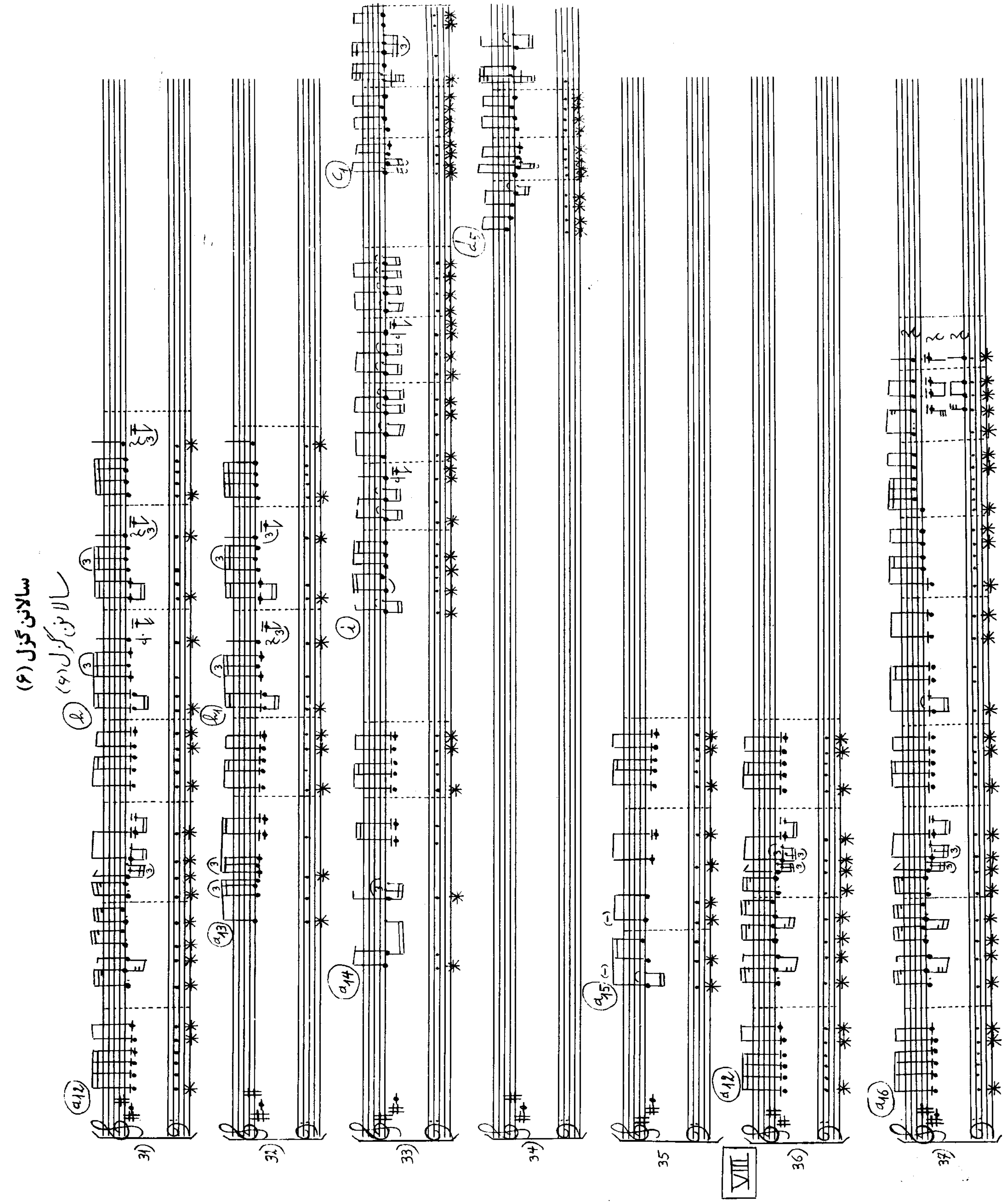


(آوانویسی ۵) حاجی غولاق

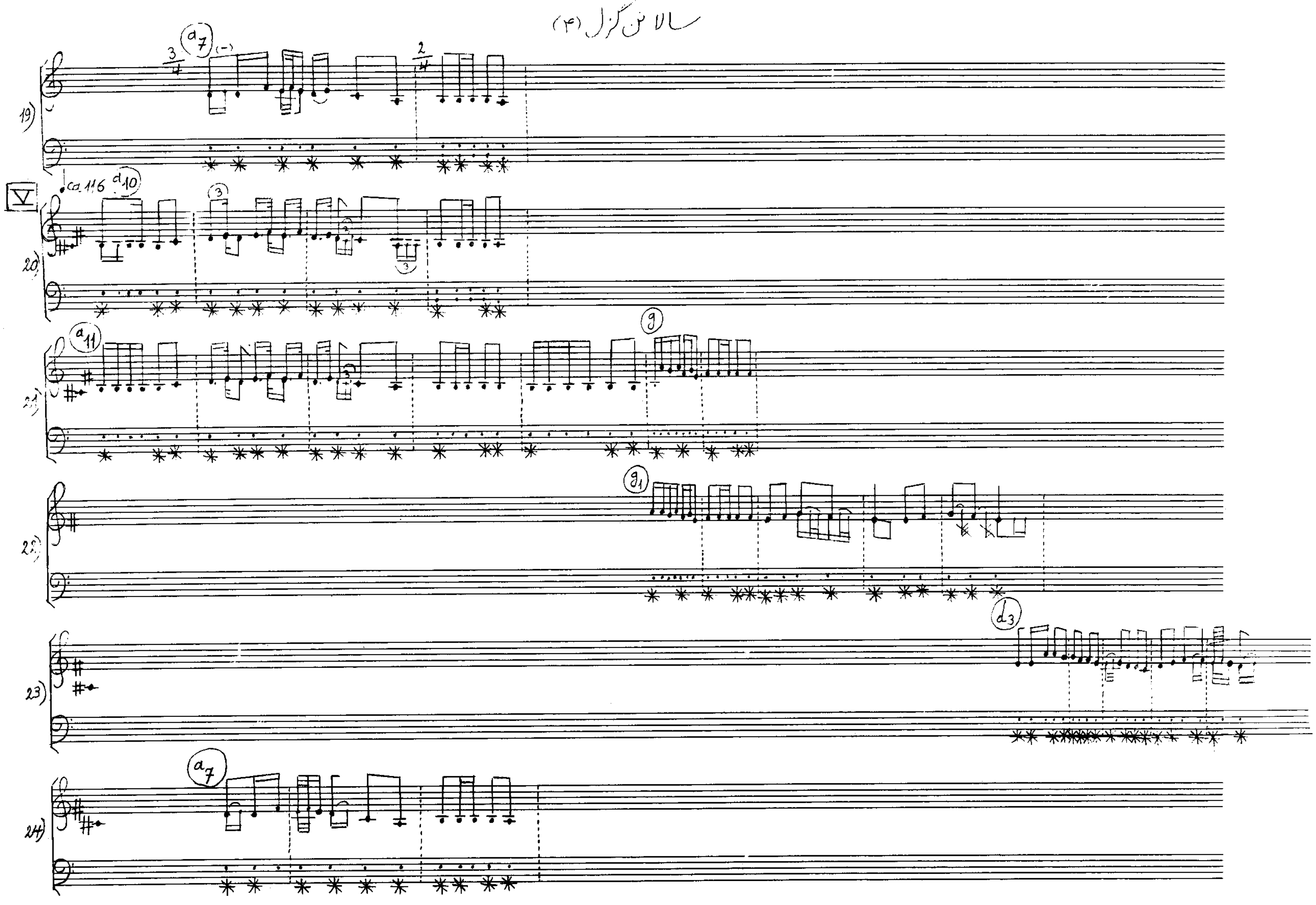


سالانن گزل (۵)

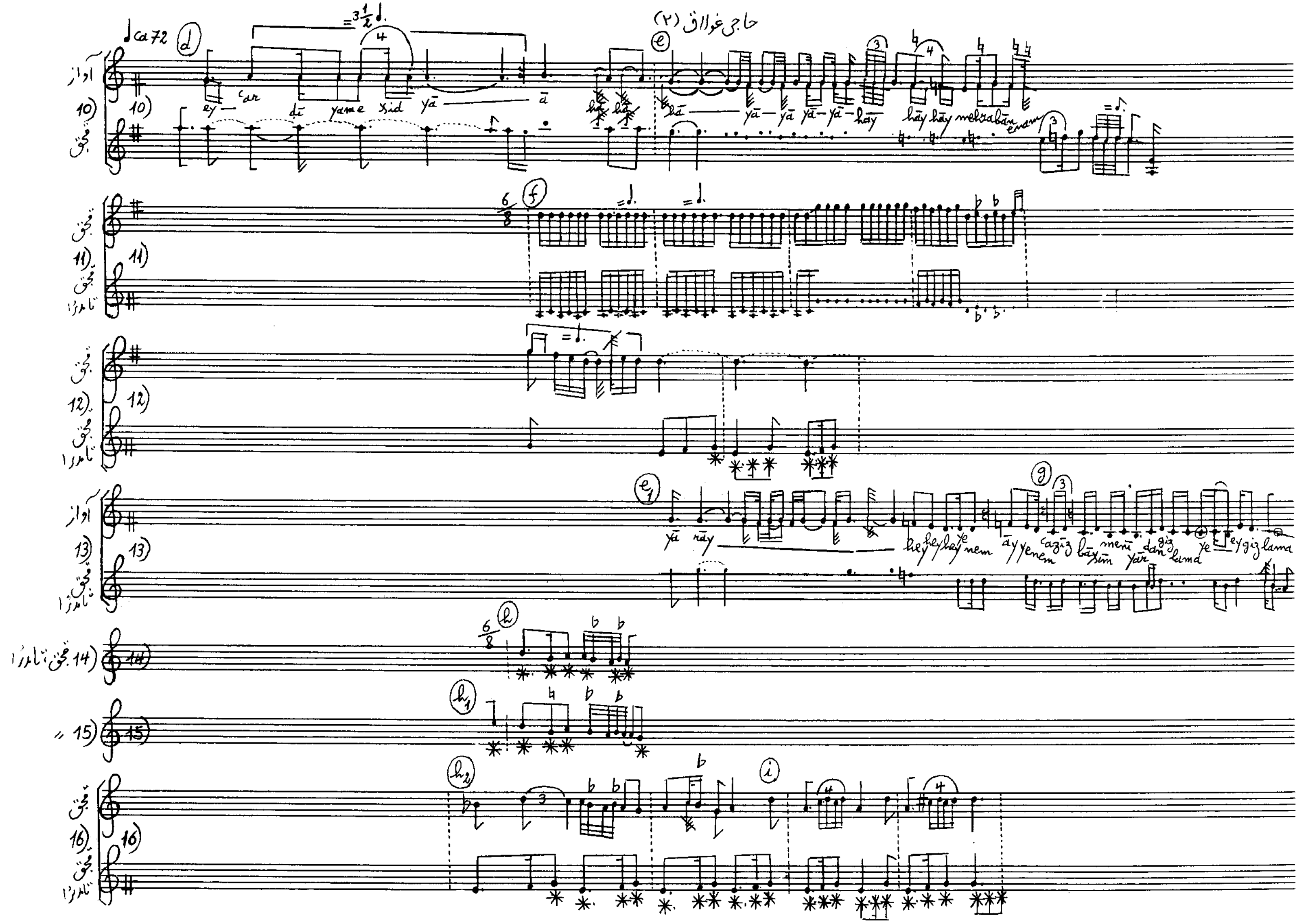



سالان گزل (۶)
VIII

سالانن گزل (۴)



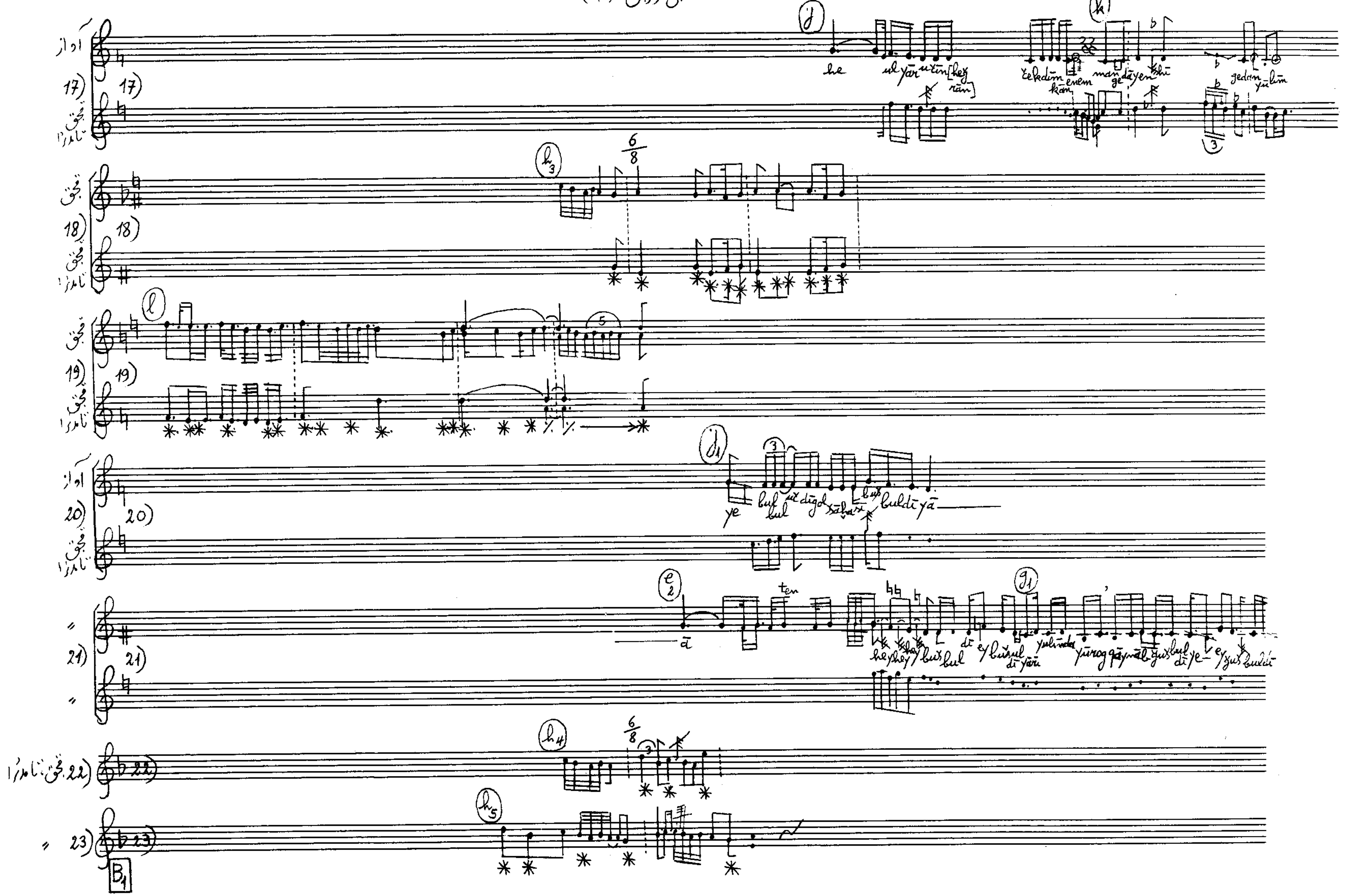
حاجی غولاق (۲)



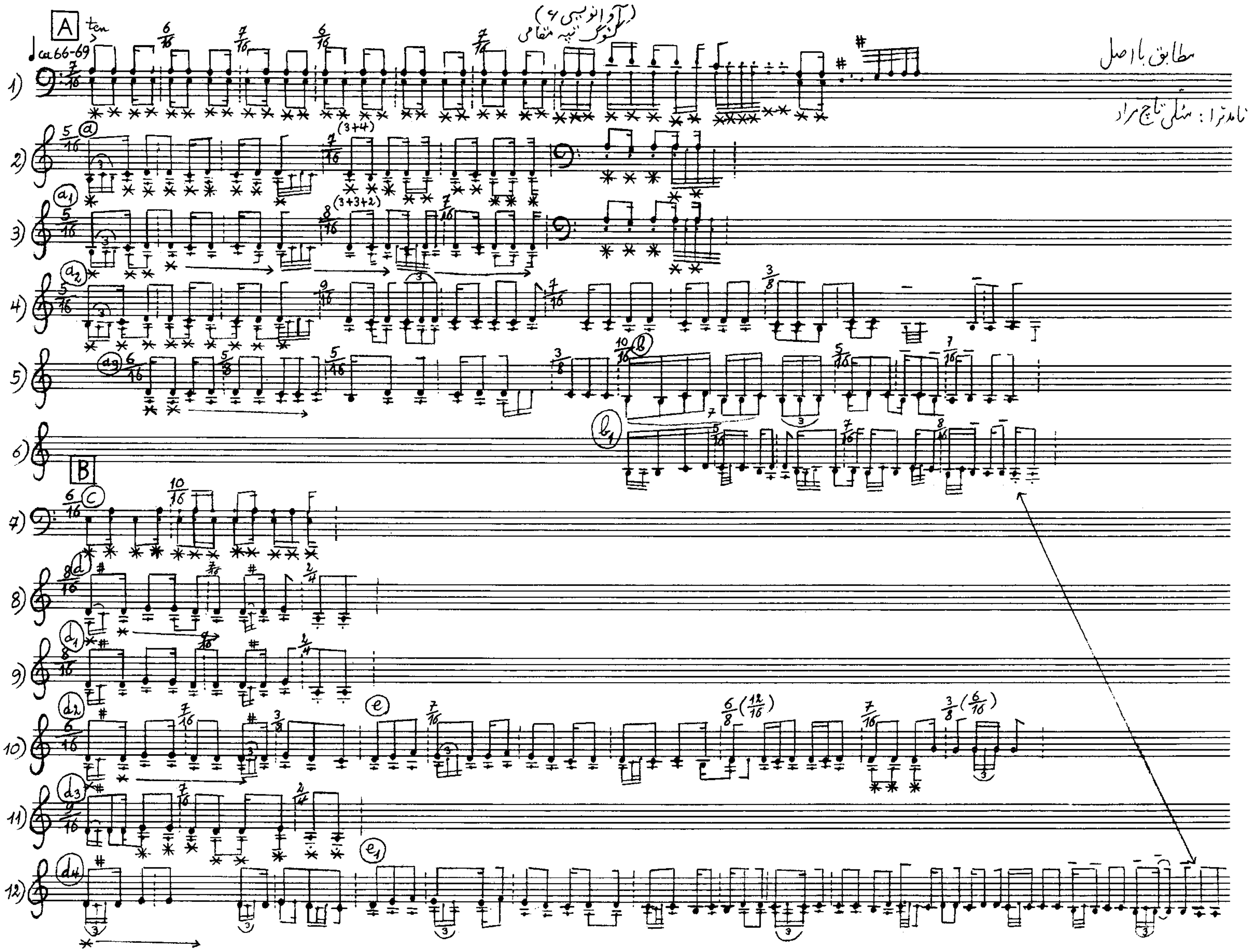
ca 72
حاجی غواق (۲)
آواز
مجق
تامرزا
ey — ᶜar dī yame xid yā — ā
hā — yā — yā yā — yā — hāy hāy hāy mehrabān enam
yā hāy hey hey hey ye nem āy yenem cazīz bāzım menī yār dan giz lama ye eygizlama

حاجی غولاق (۳)

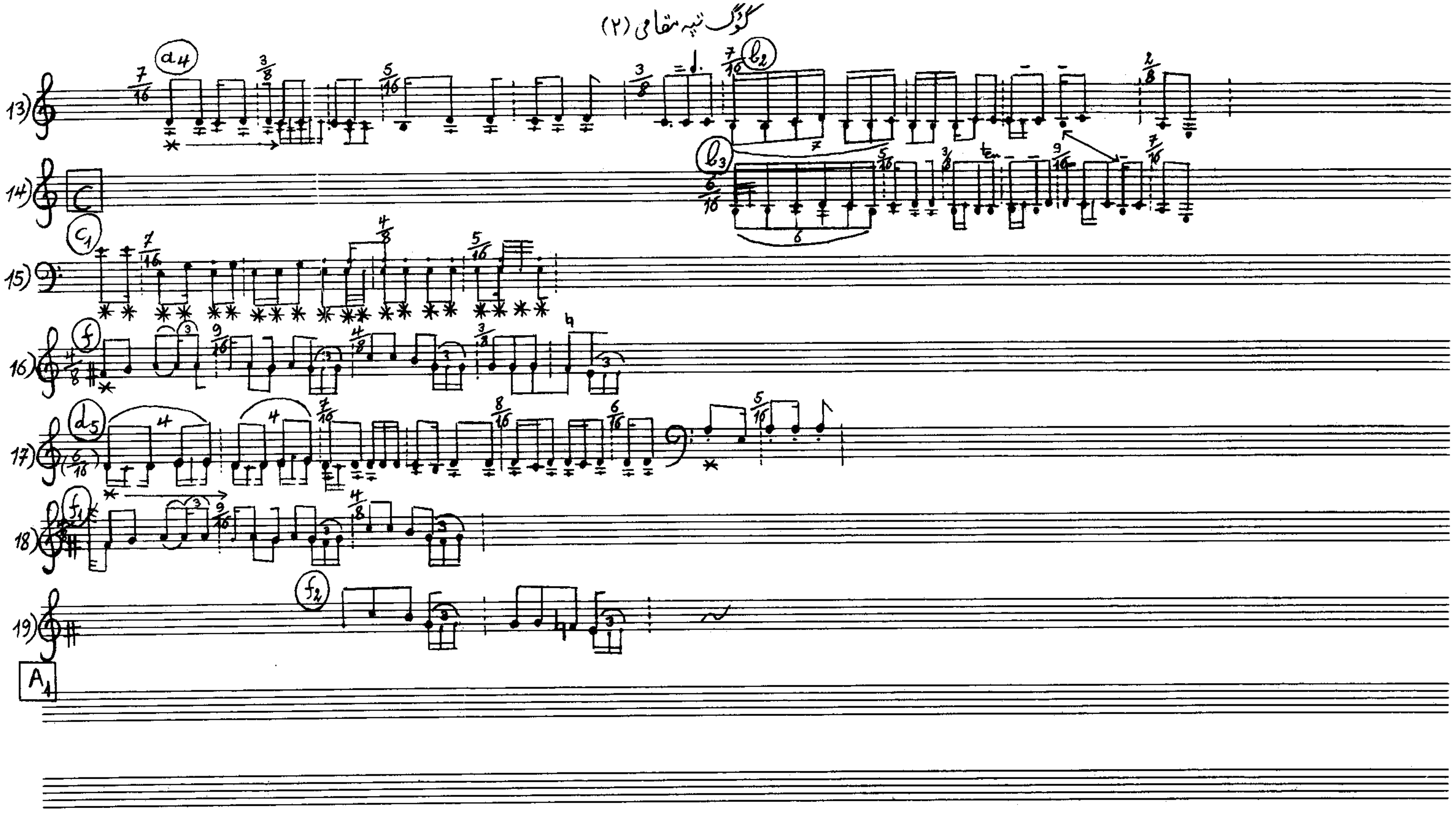
حاجی غولاق (۳)



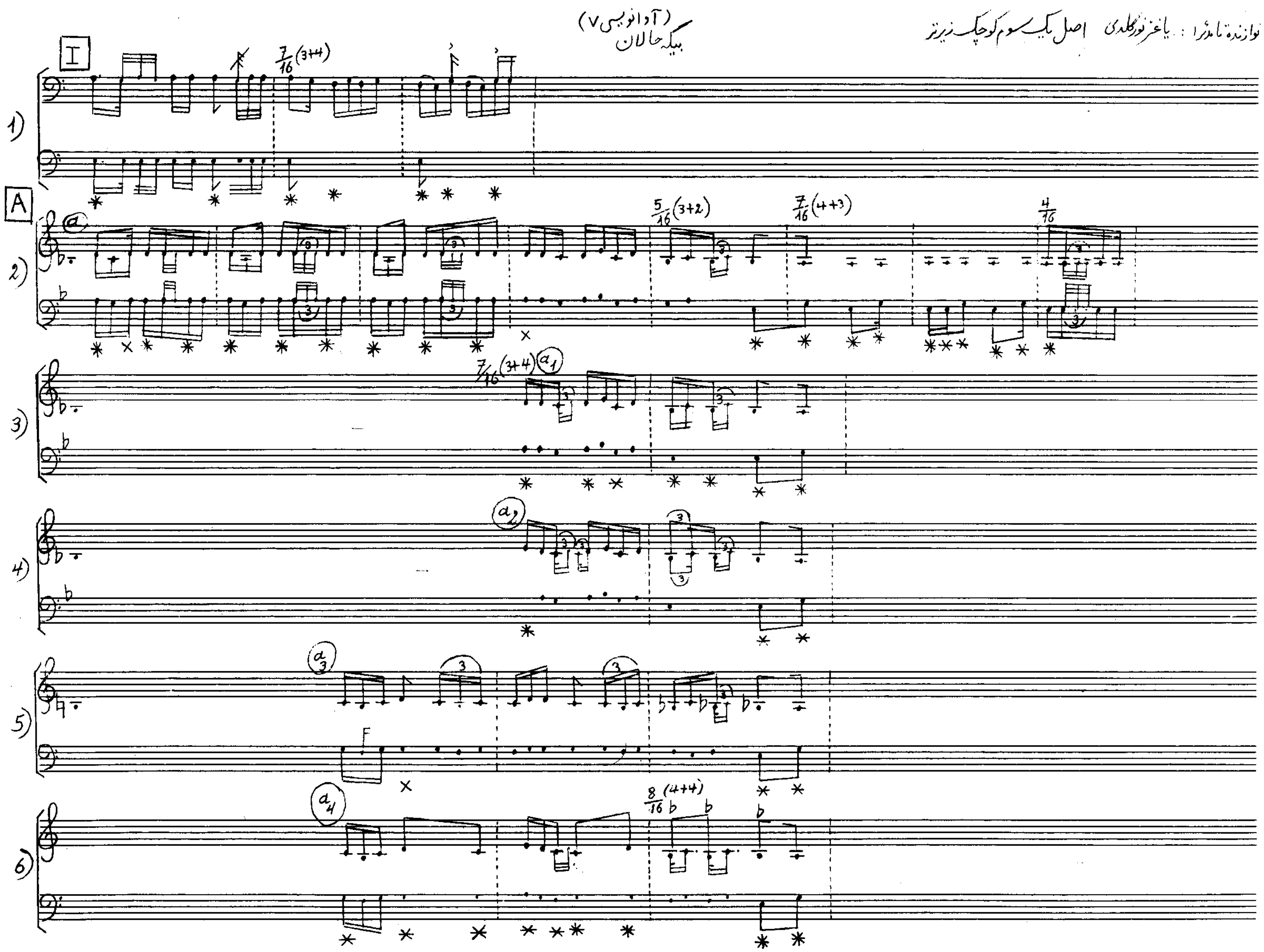
(آوانویسی ۶) گئوگ تپه مقامی



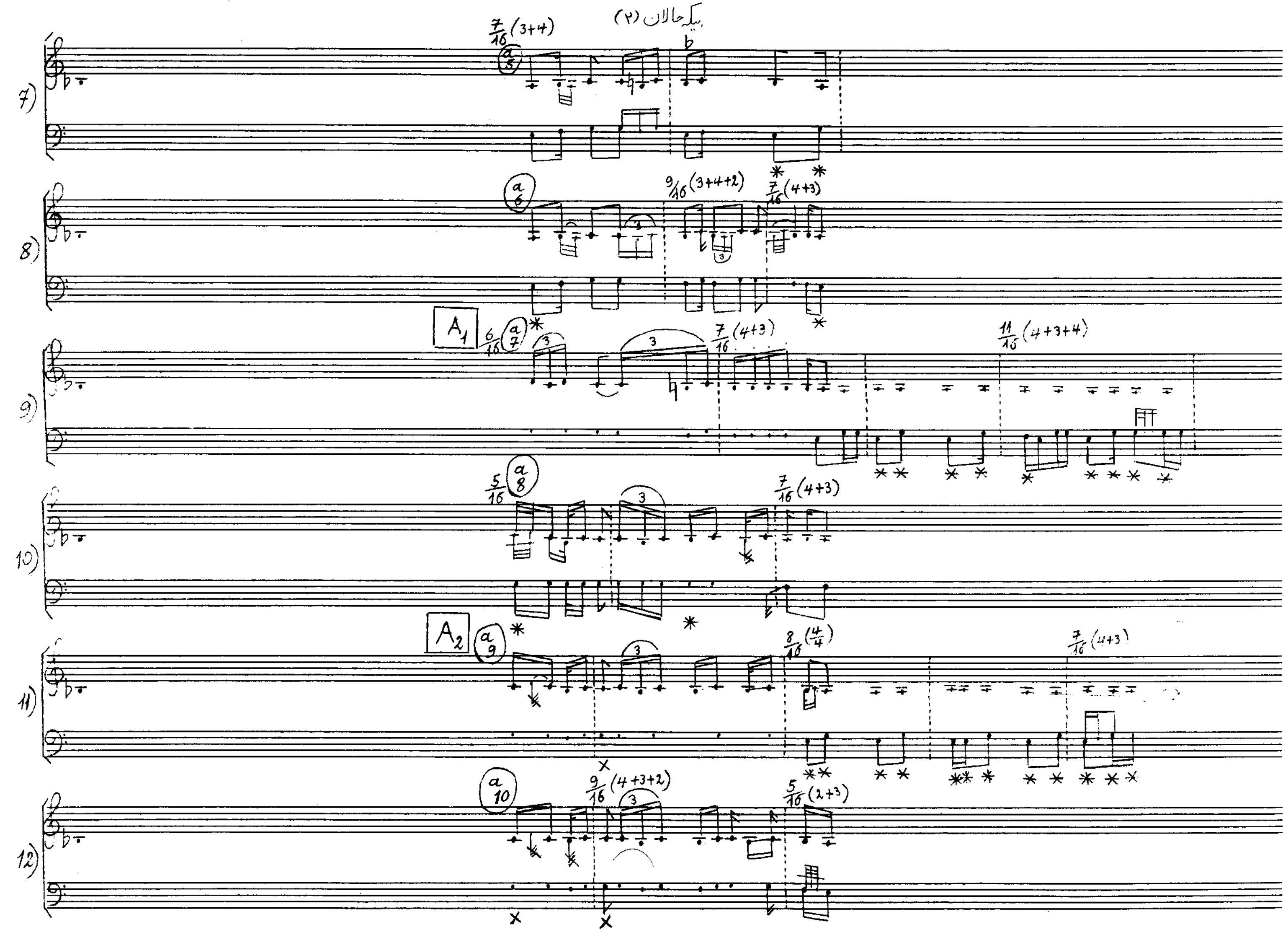
گئوگ تپه مقامی (۲)



(آوانویسی ۷) بیکه‌حالان

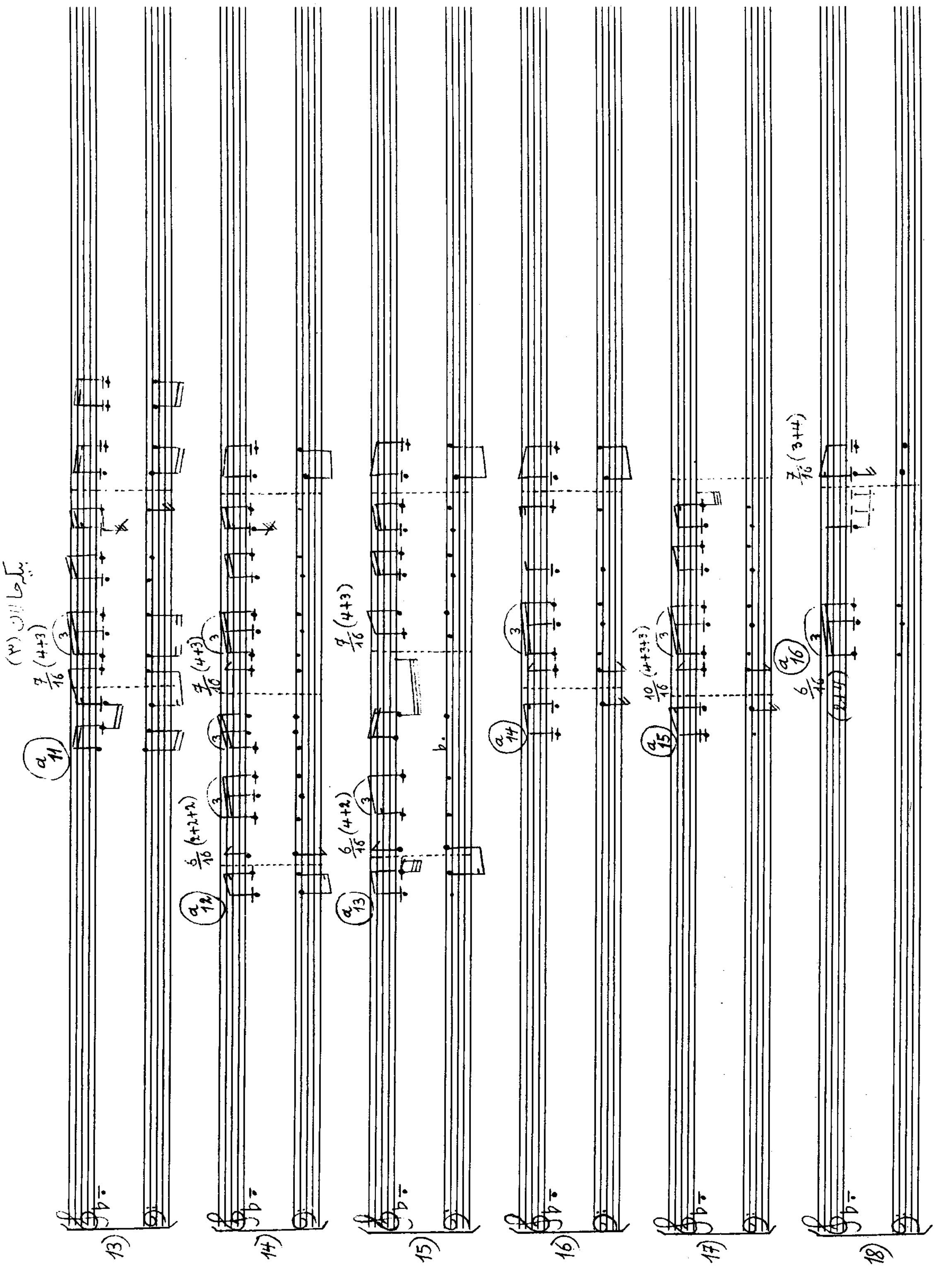


بیکه‌حالان (۲)

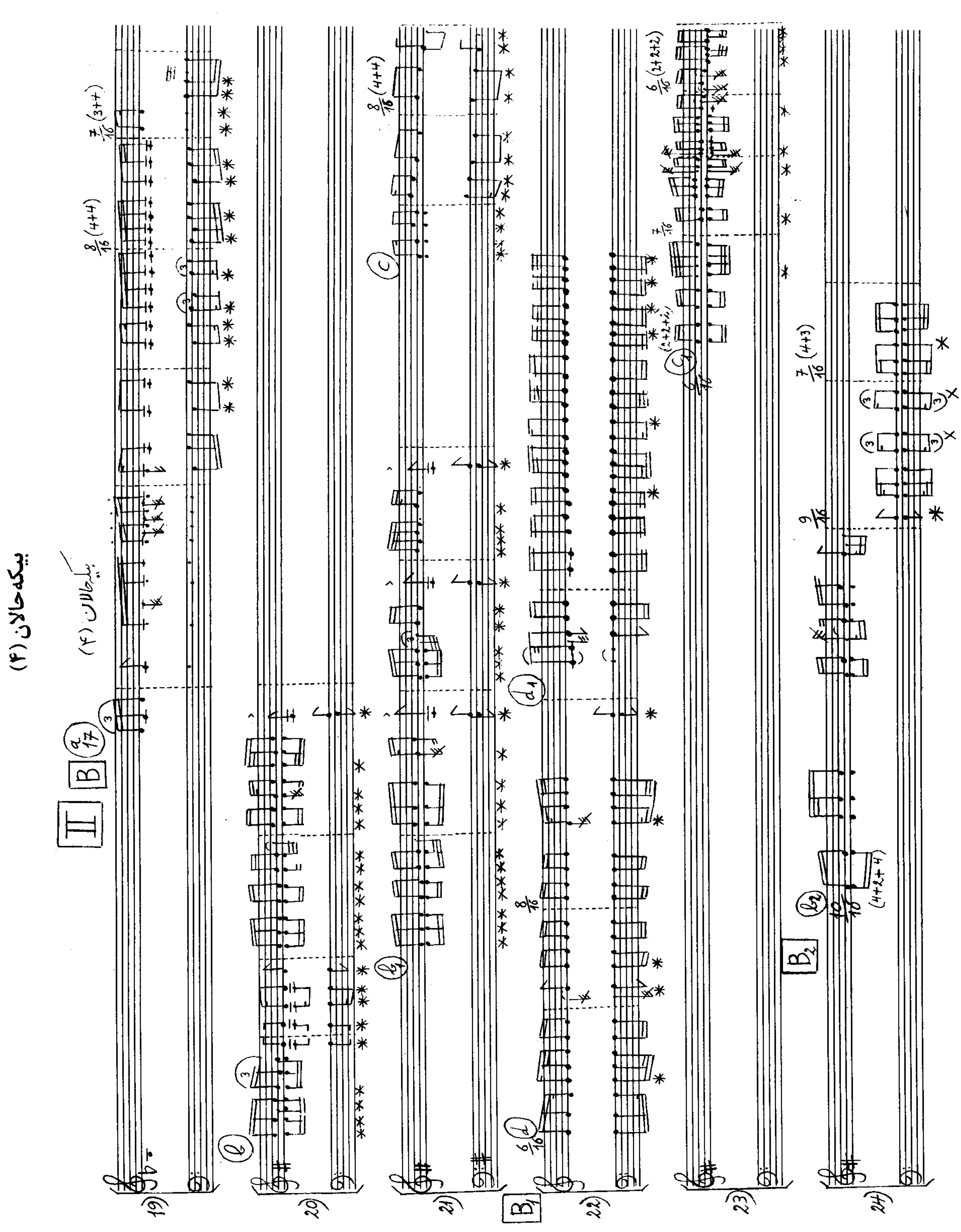


بیکه‌حالان (۲)
A1
A2
7/16 (3+4)
9/16 (3+4+2)
7/16 (4+3)
11/16 (4+3+4)
5/16
8/16 (4/4)
9/16 (4+3+2)
5/16 (2+3)

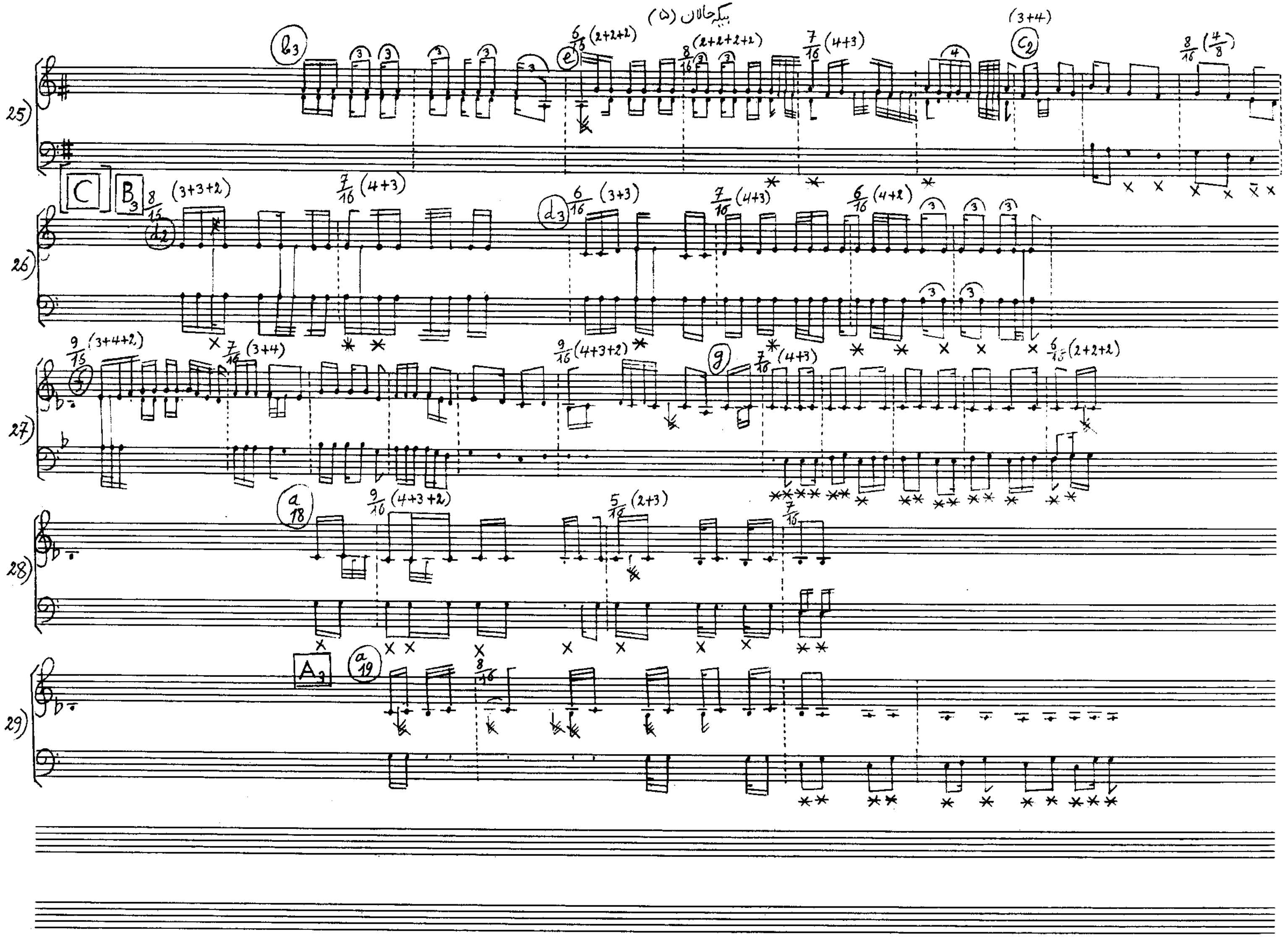
پیکه حالان (۳)



پیکه حالان (۳)
7/16 (4+3)
5/16 (2+2+1)
6/16 (4+2)
10/16 (4+3+3)
6/16 (2+4)
7/16 (3+4)
13)
14)
15)
16)
17)
18)

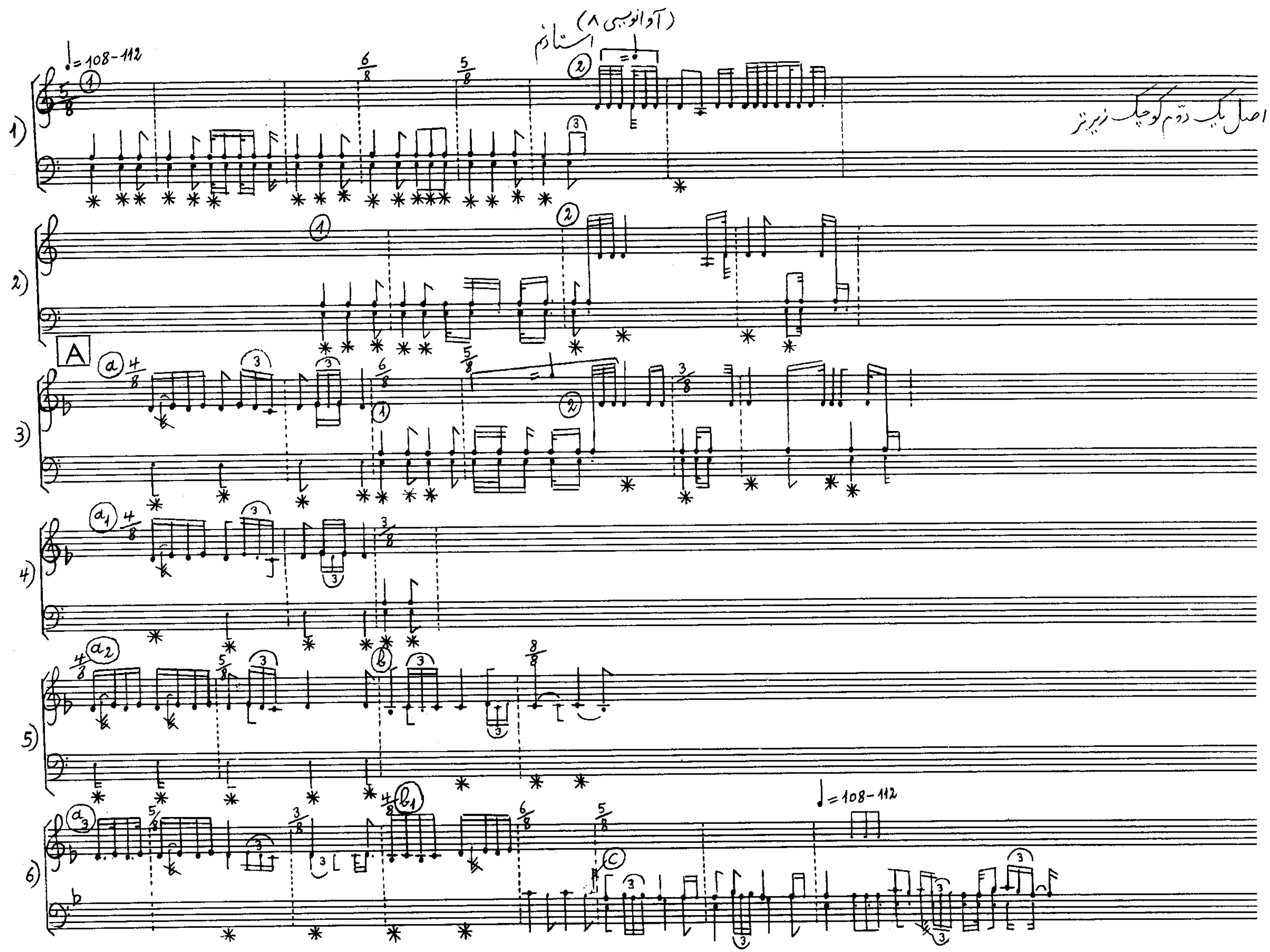

پیکه حالان (۴)
III
B
B1
B2

پیکه‌حالان (۵)

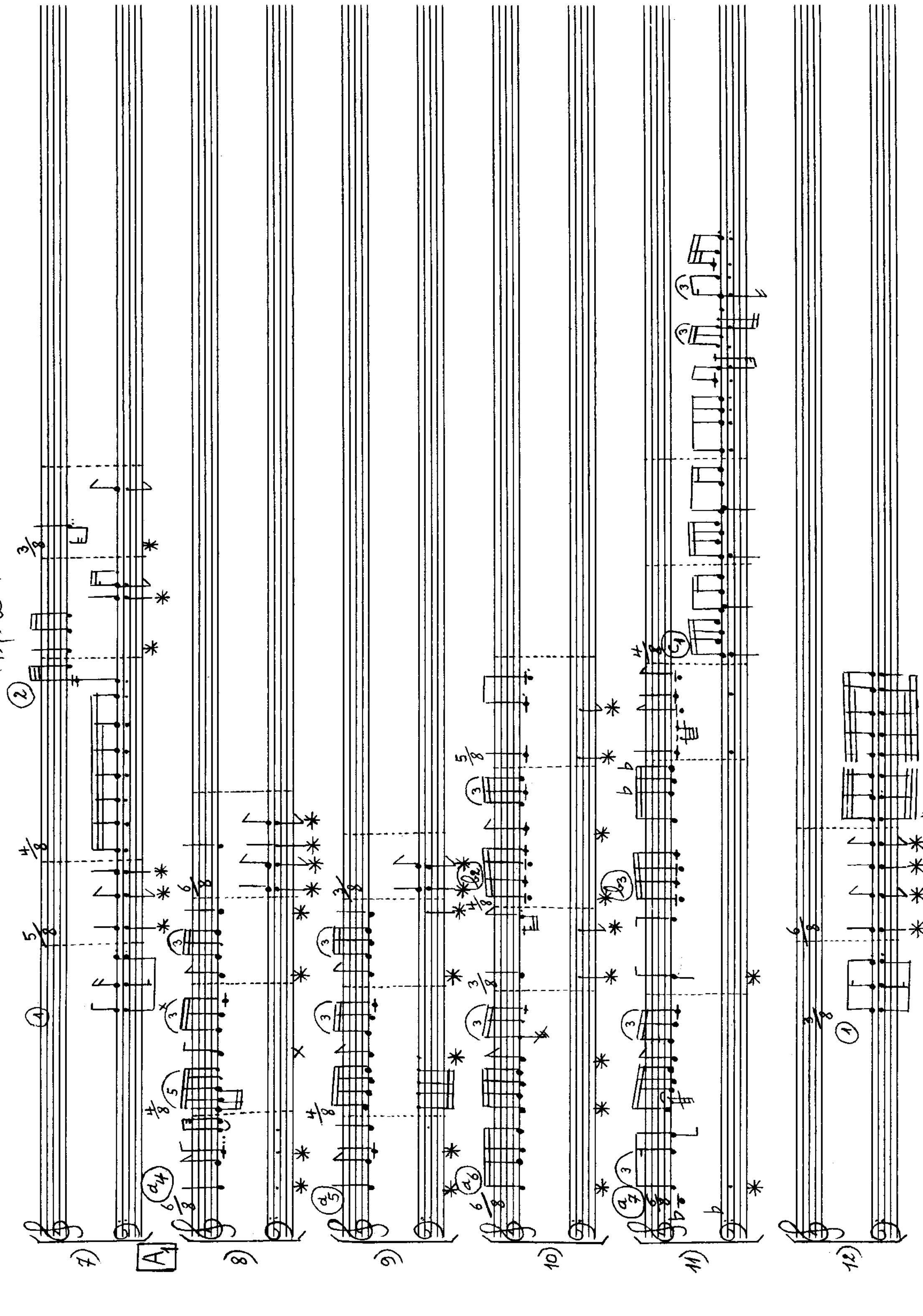


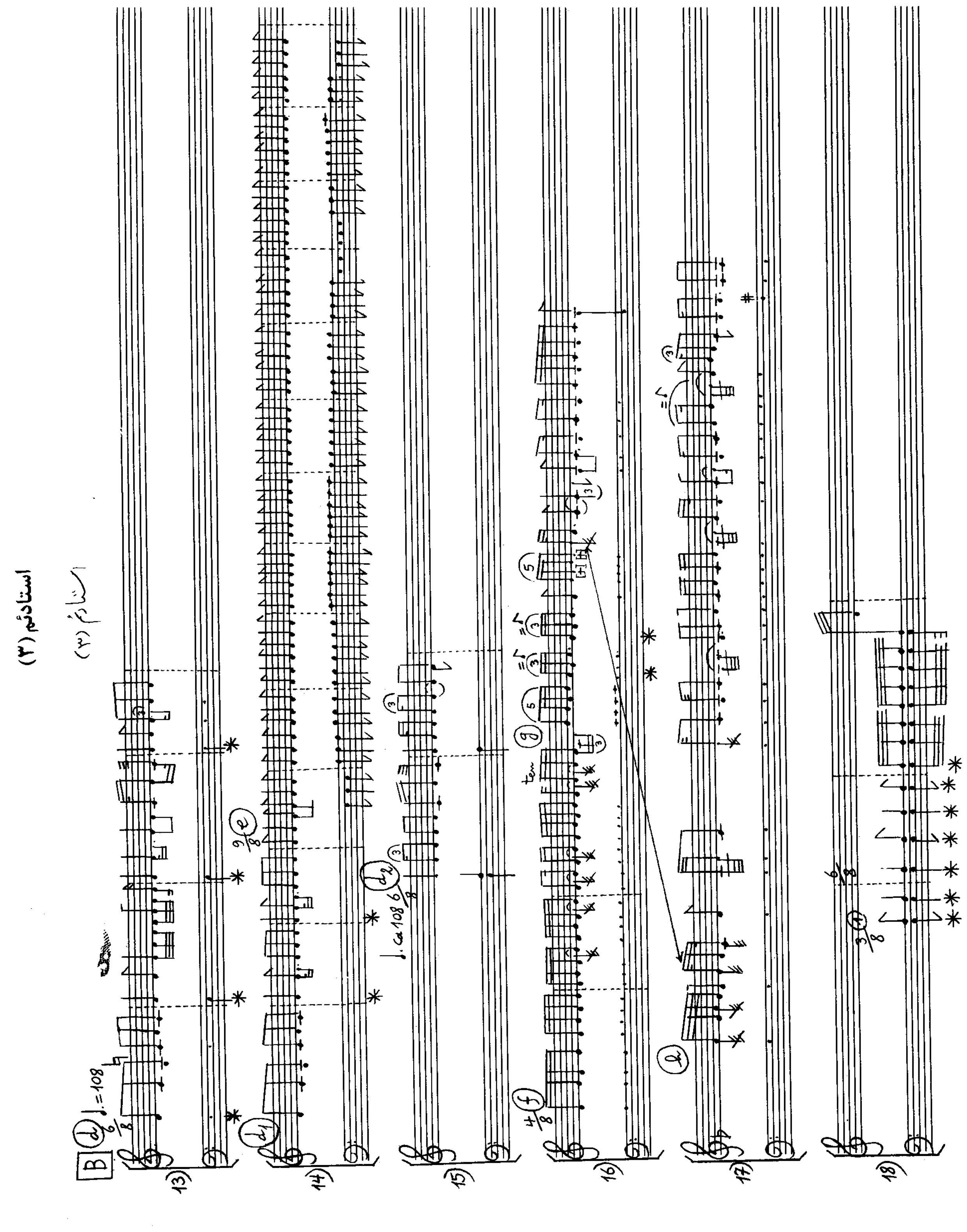
پیکه‌حالان (۵)
b3
e
6/16 (2+2+2)
8/16 (2+2+2+2)
7/16 (4+3)
(3+4)
c2
8/16 (4/8)
C
B3
8/16 (3+3+2)
d2
7/16 (4+3)
d3
6/16 (3+3)
7/16 (4+3)
6/16 (4+2)
9/16 (3+4+2)
f
7/16 (3+4)
9/16 (4+3+2)
g
7/16 (4+3)
6/16 (2+2+2)
a 18
9/16 (4+3+2)
5/16 (2+3)
7/16
A3
a 19
8/16
25)
26)
27)
28)
29)

(آوانویسی ۸) استادئم

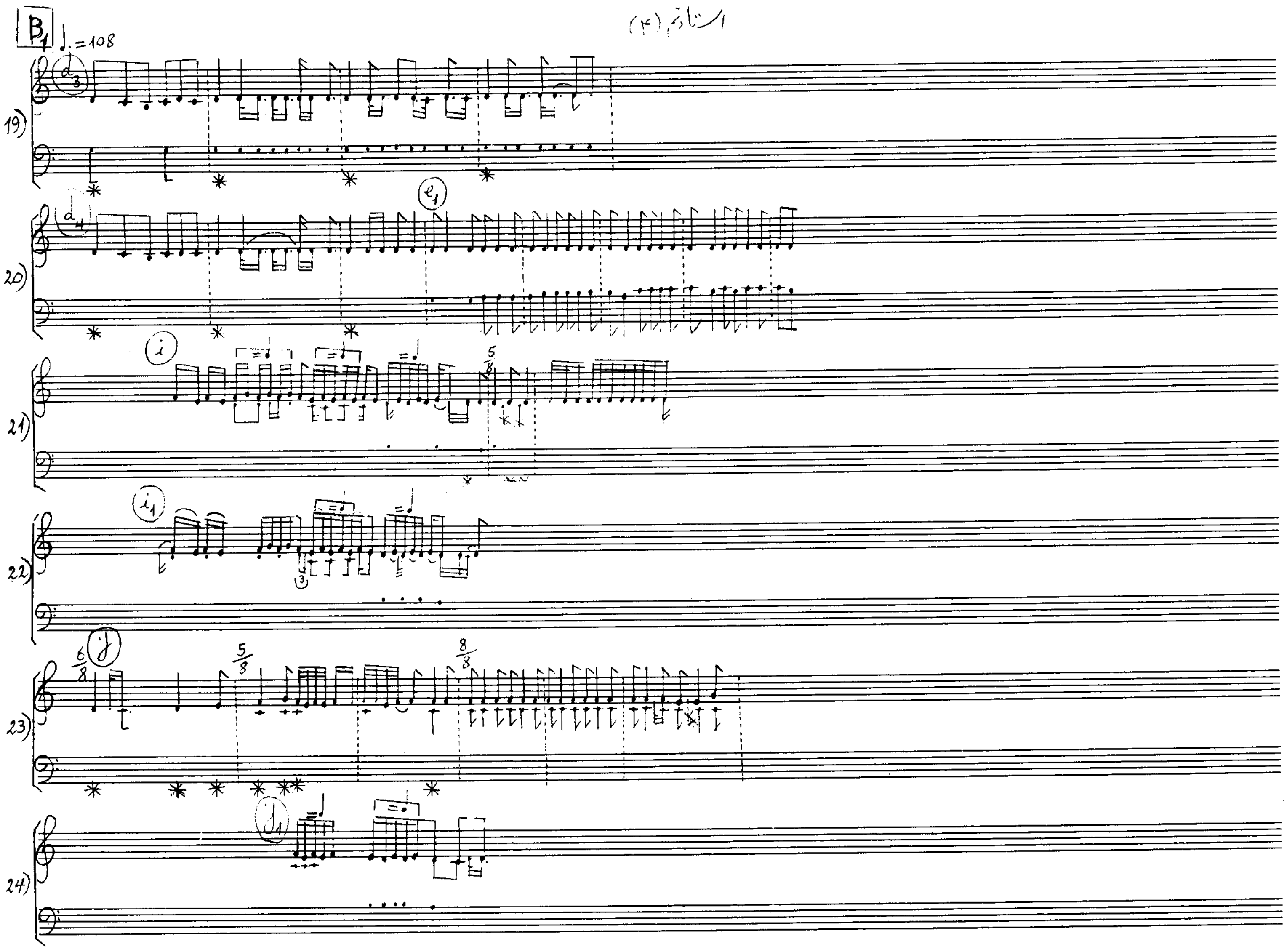


استادنُم (۲)



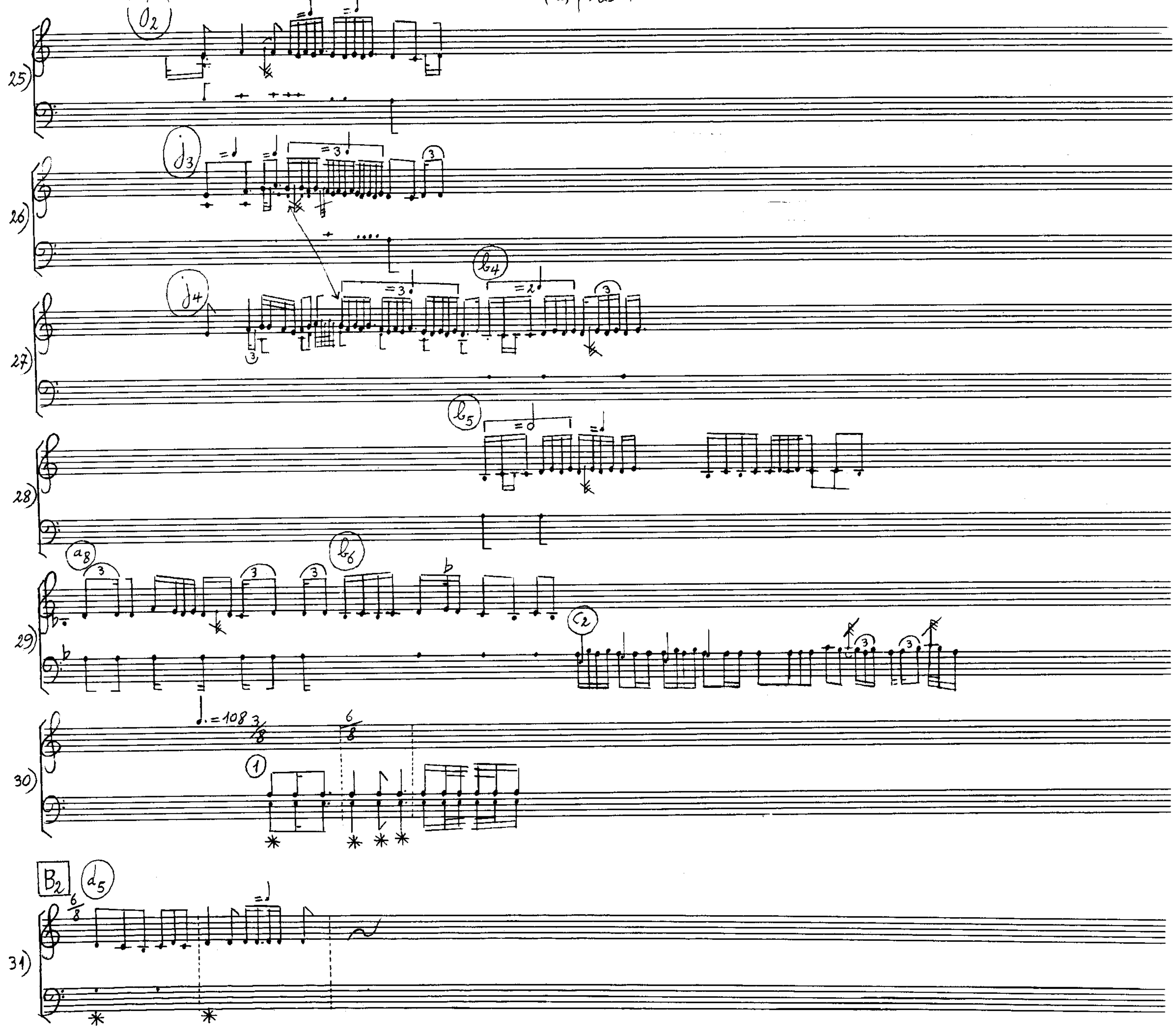

B
♩. = 108
♩. ca 108
13
14
15
16
17
18

استادئم (۴)

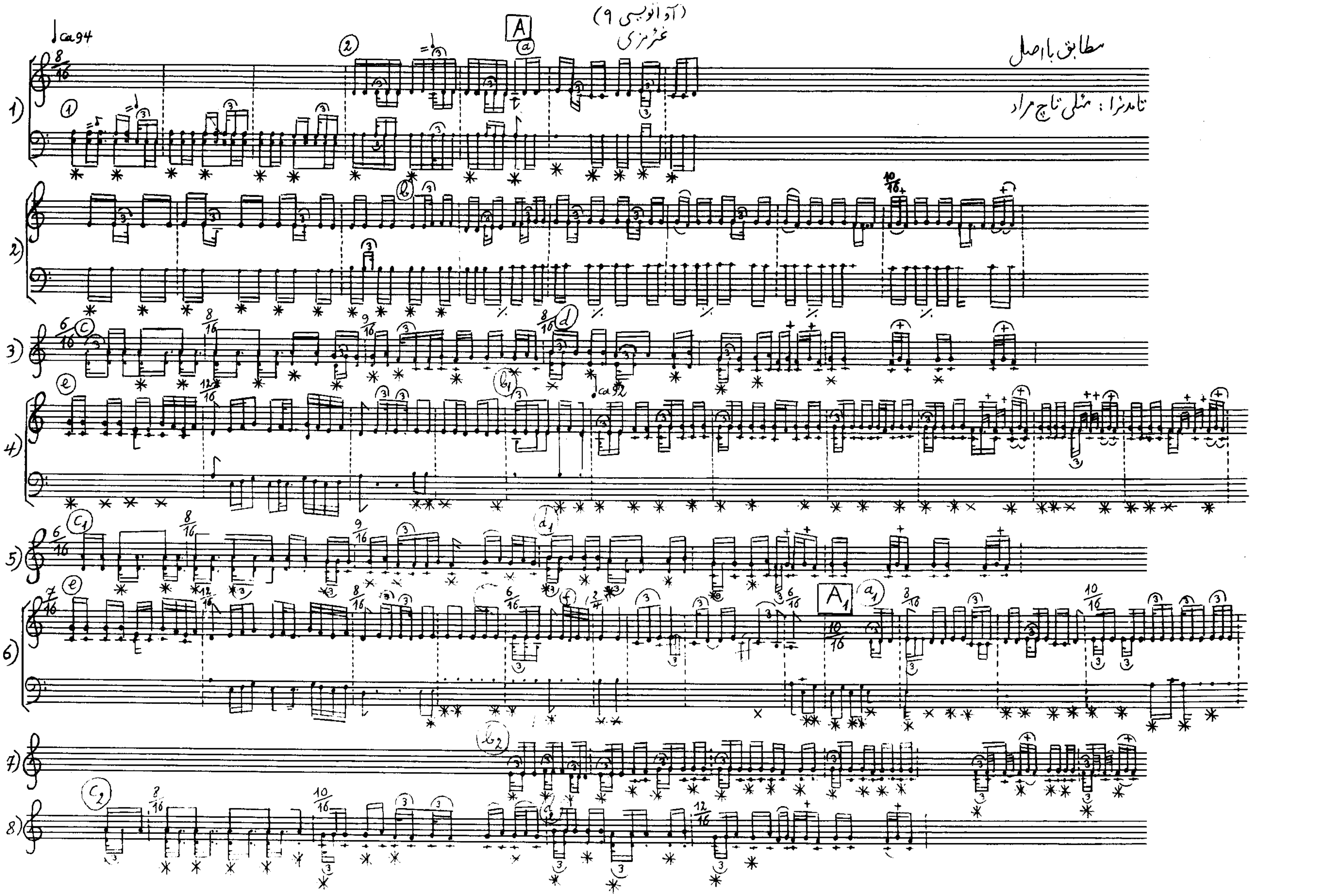


استادئم (۵)

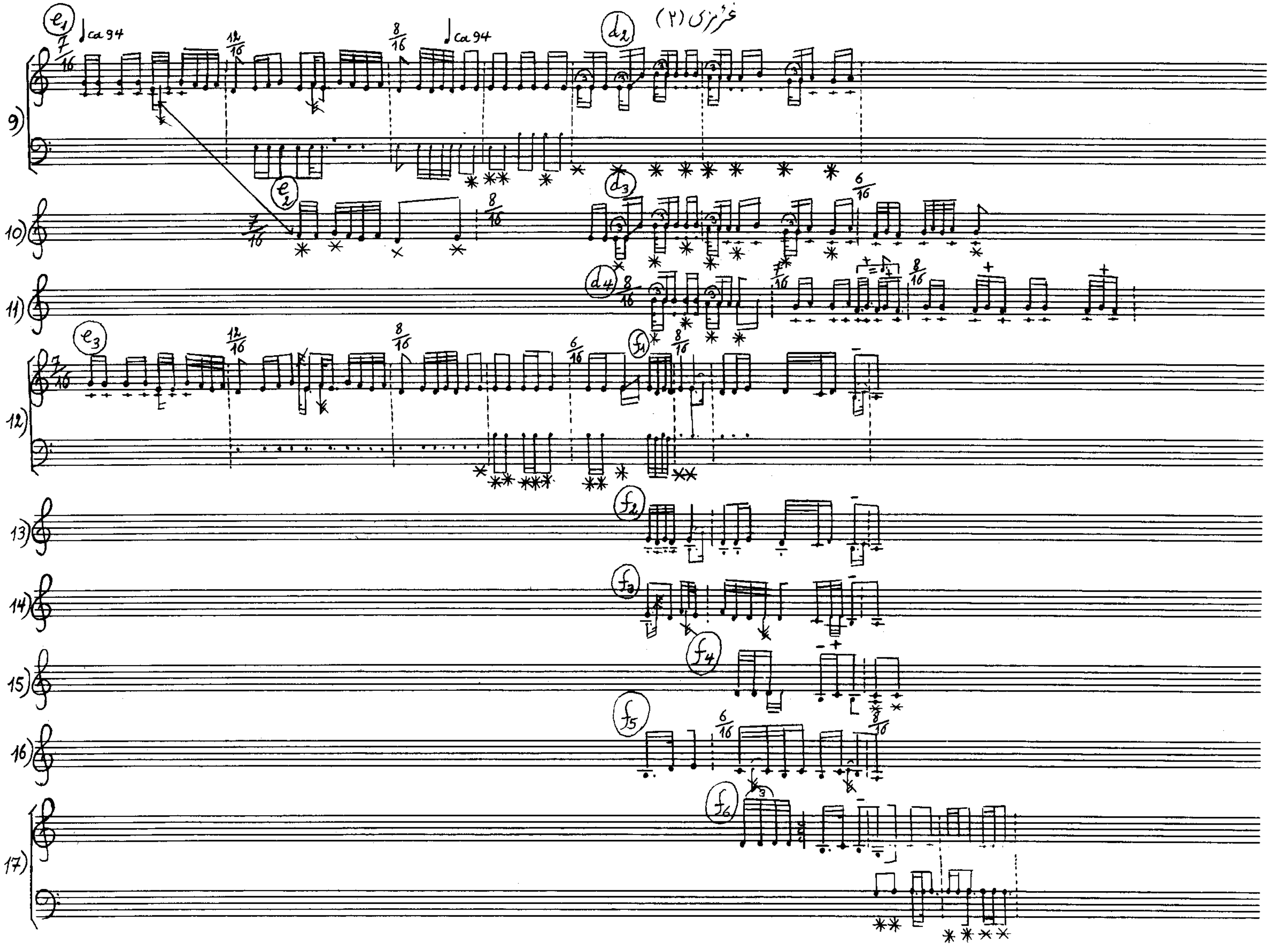
استادئم (۵)



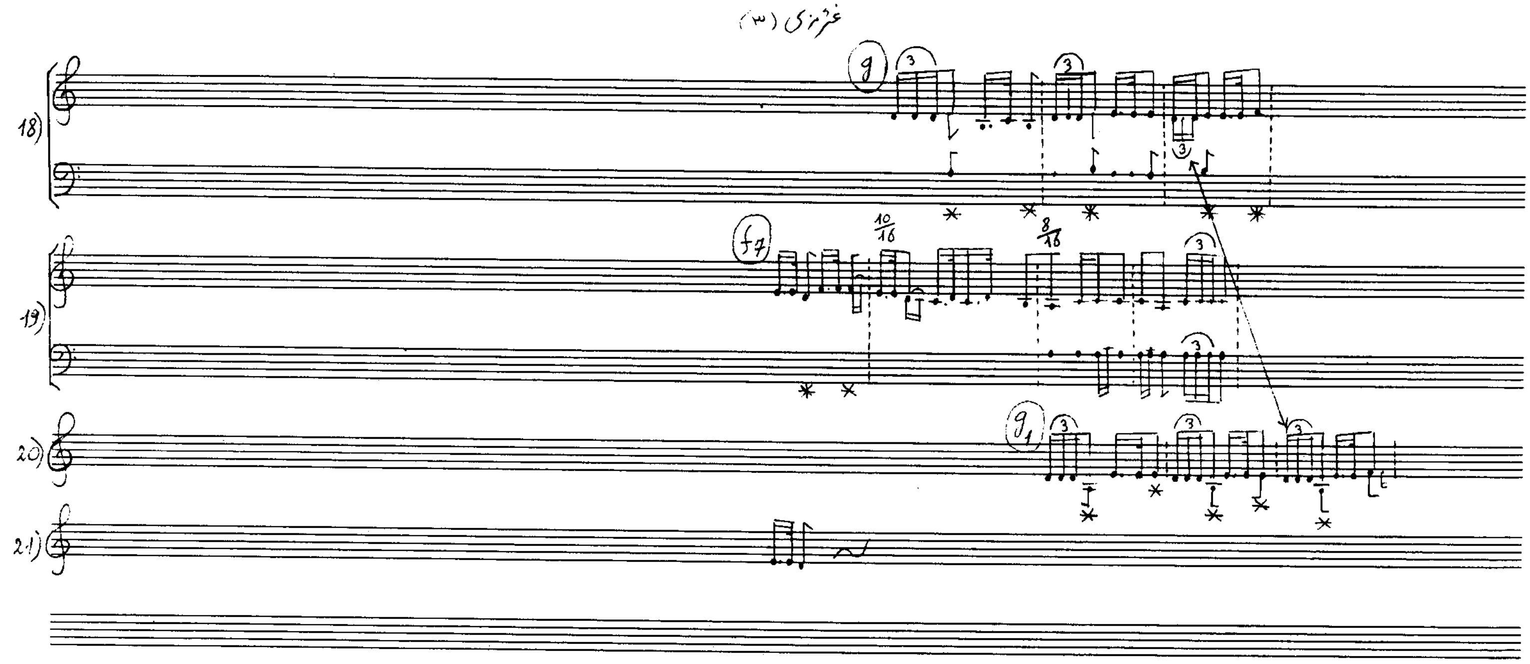
(آوانویسی ۹) غثرمزی



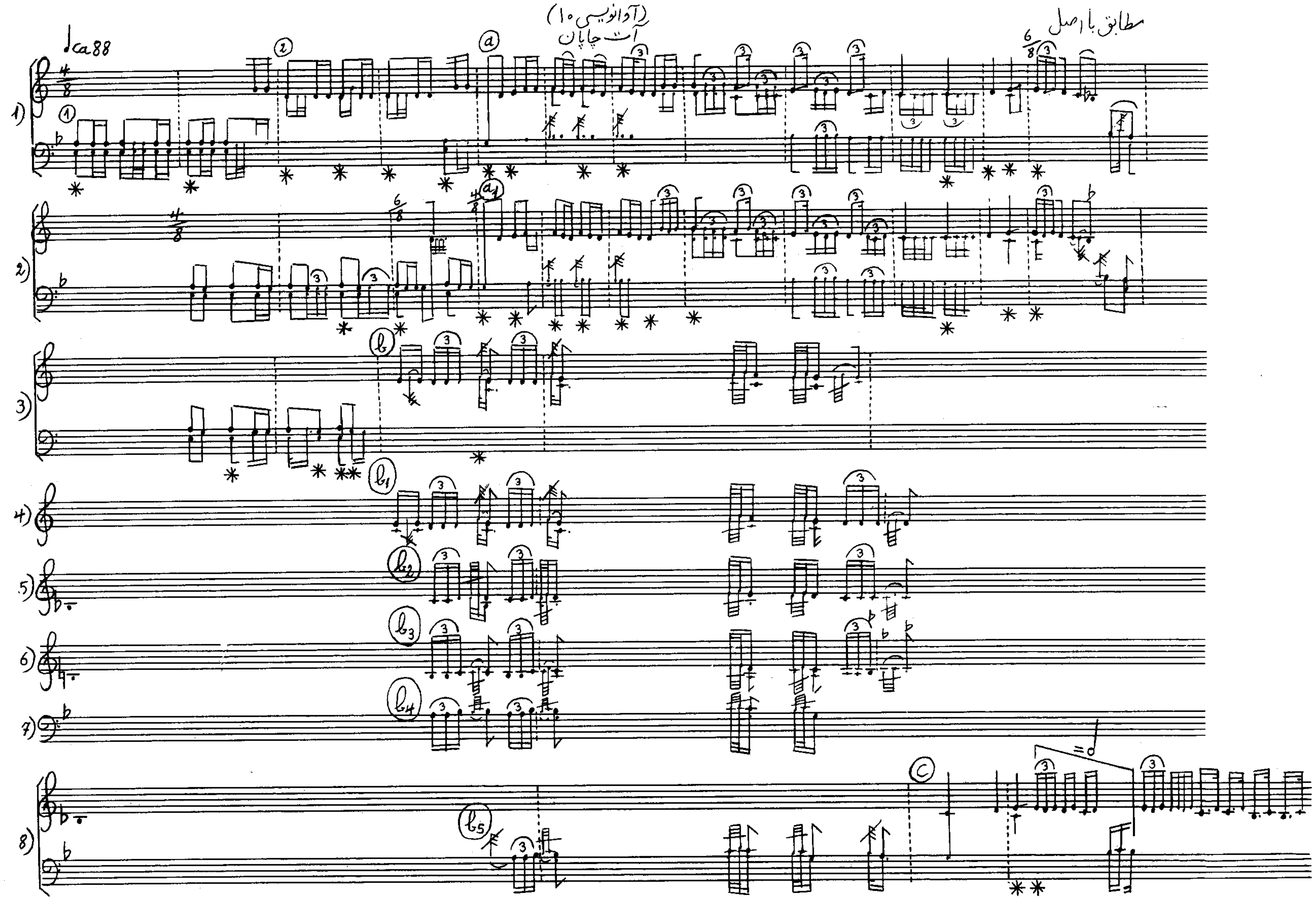
غئرمزی (۲)



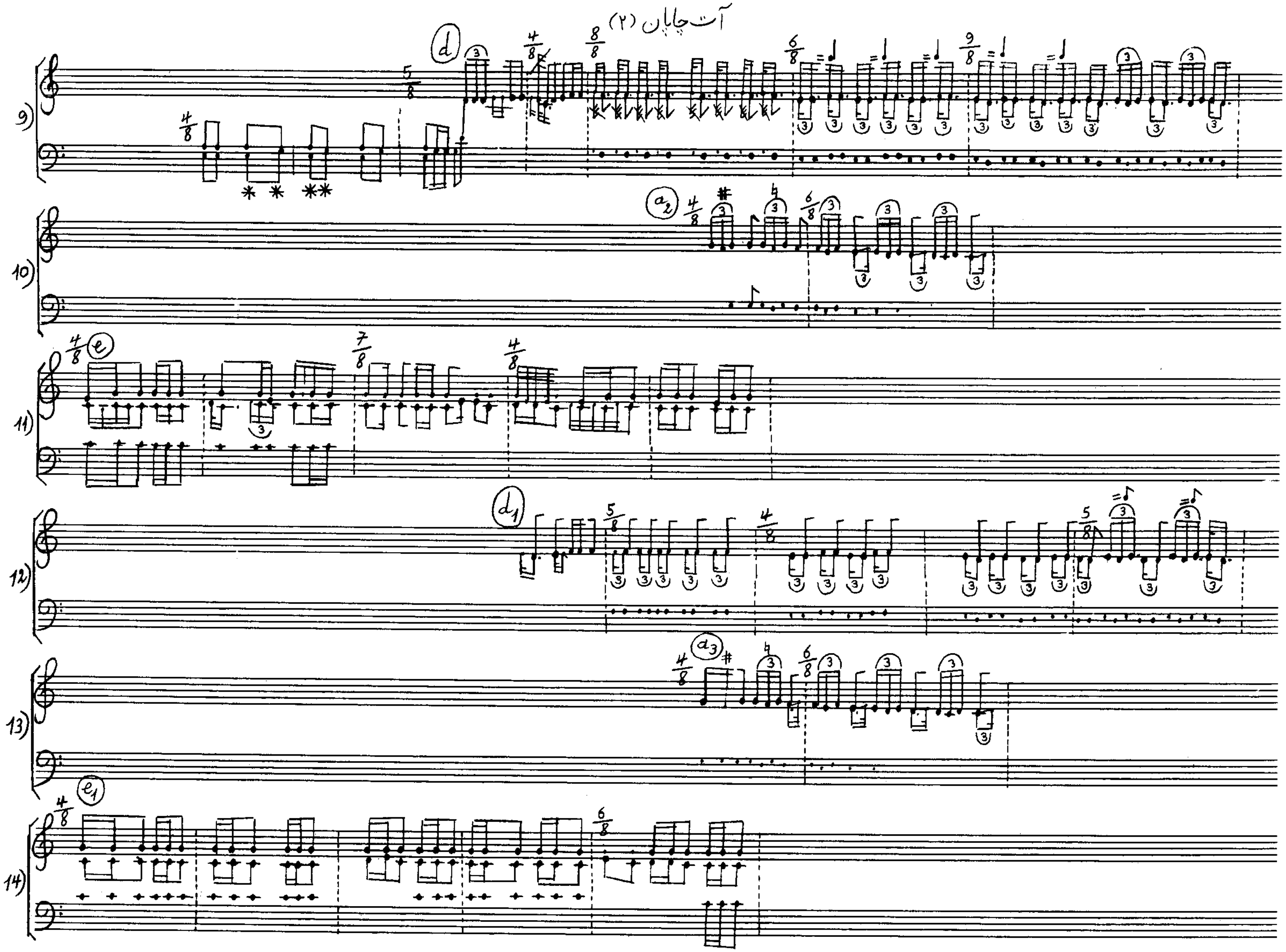
غترمزی (۳)



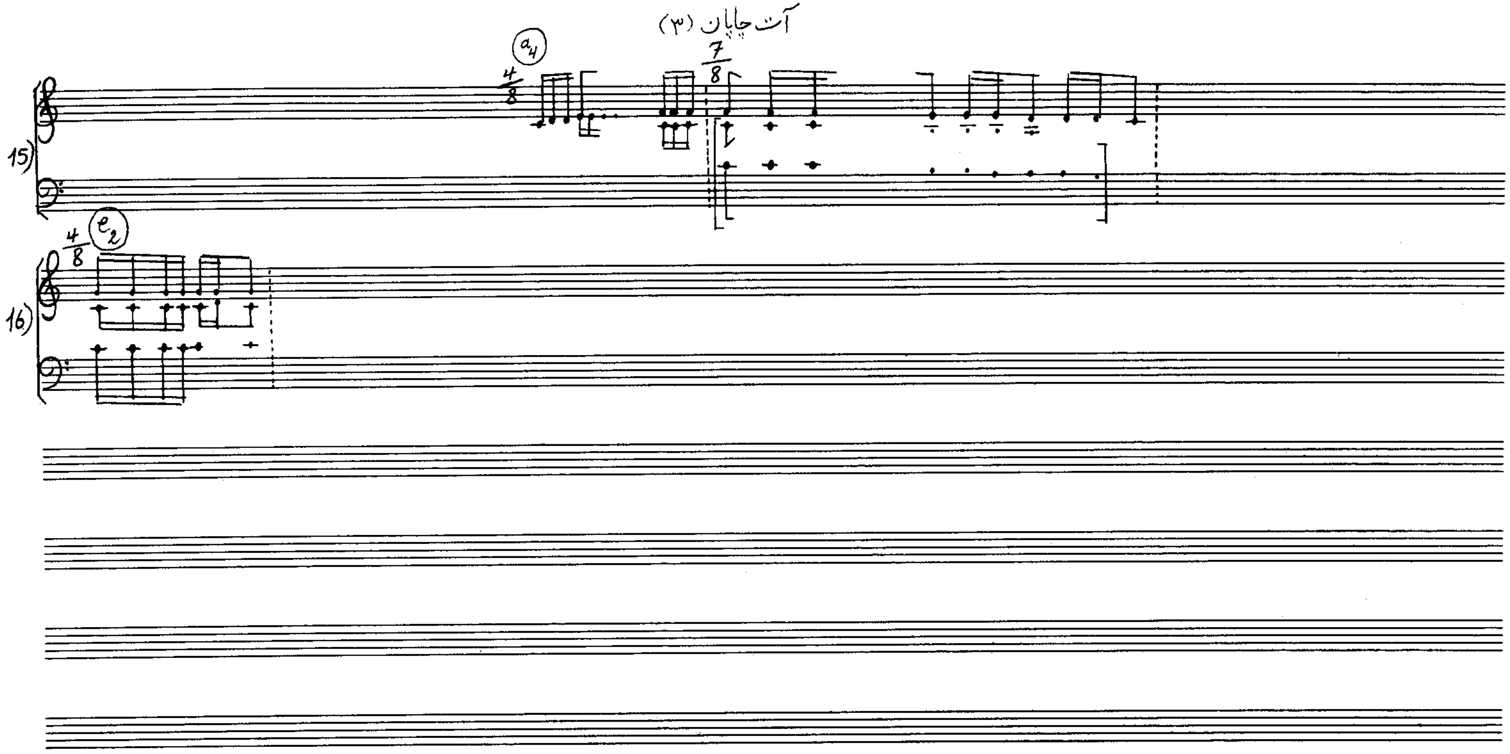
(آوانویسی ۱۰) آت‌چاپان



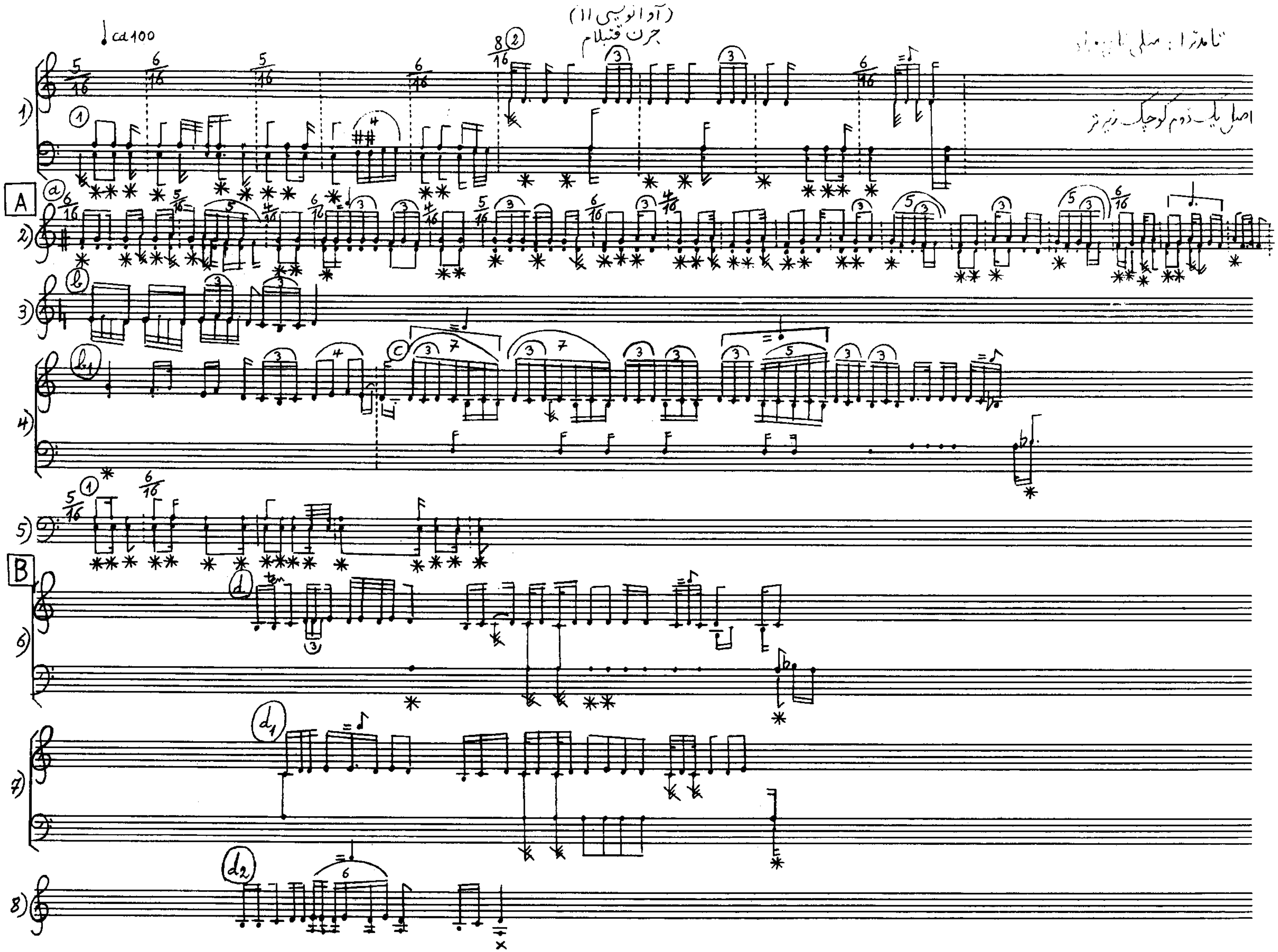
آت‌چاپان (۲)



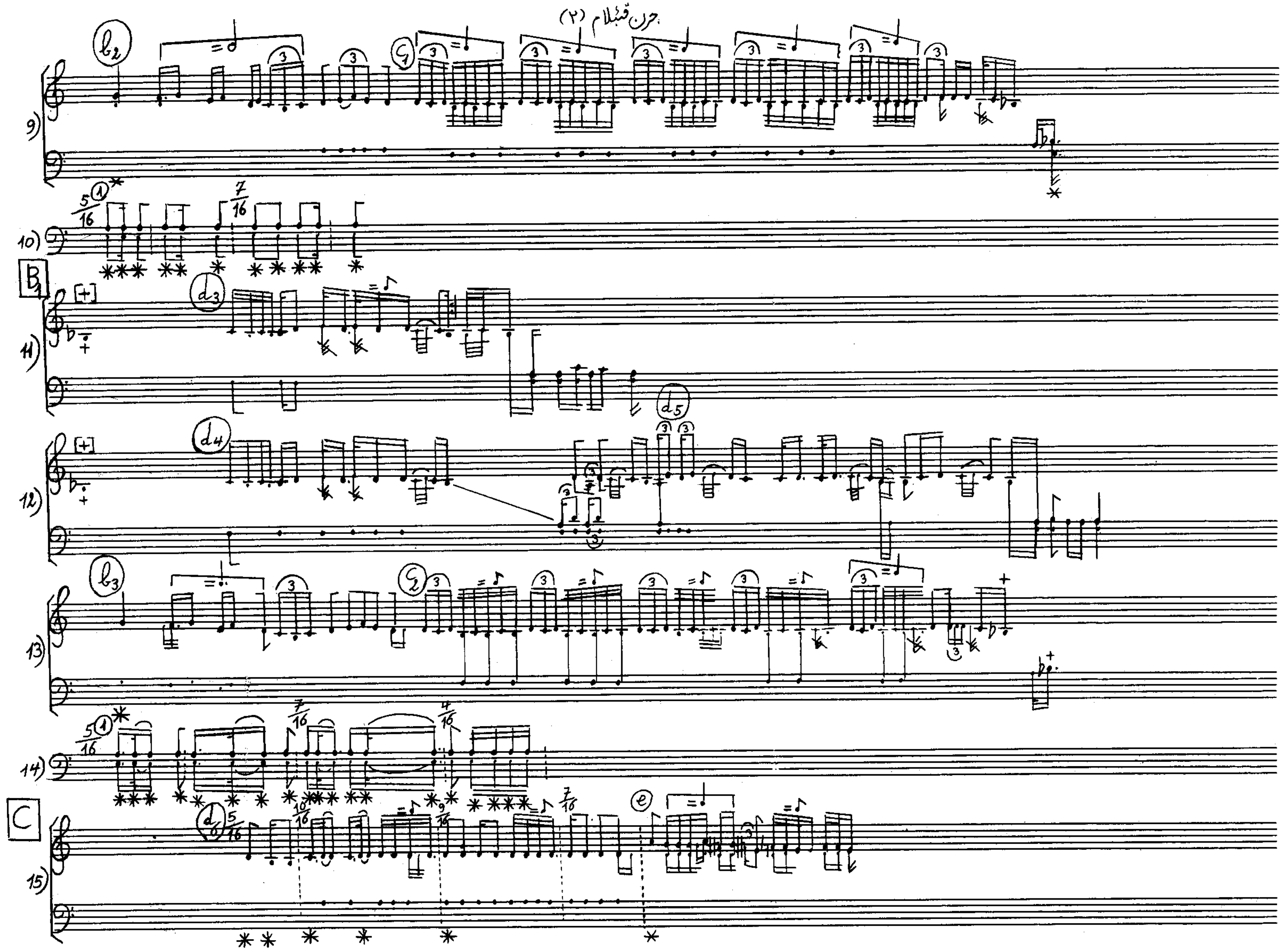
آت‌چاپان (۳)



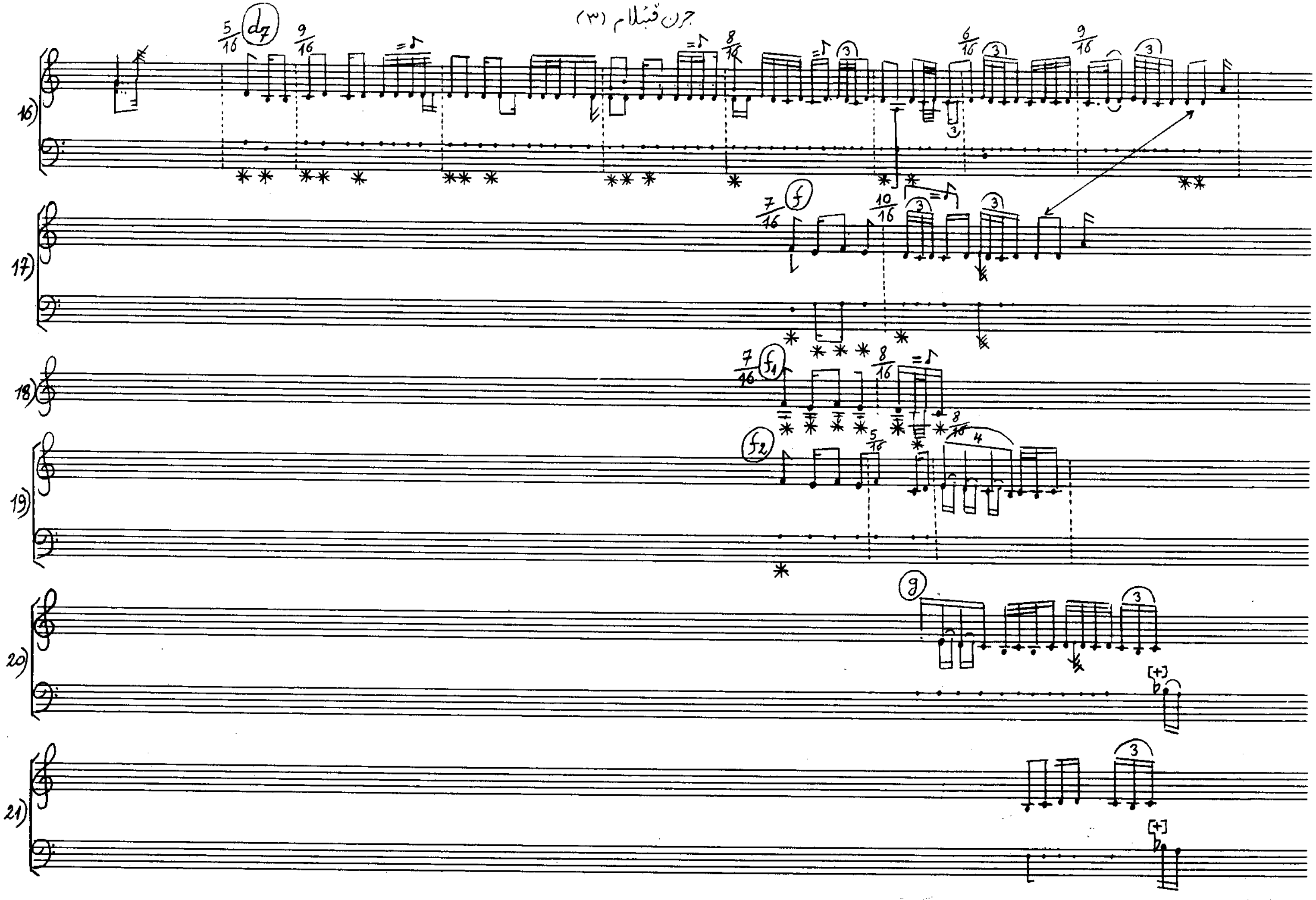
(آوانویسی ۱۱) جرن قشلام



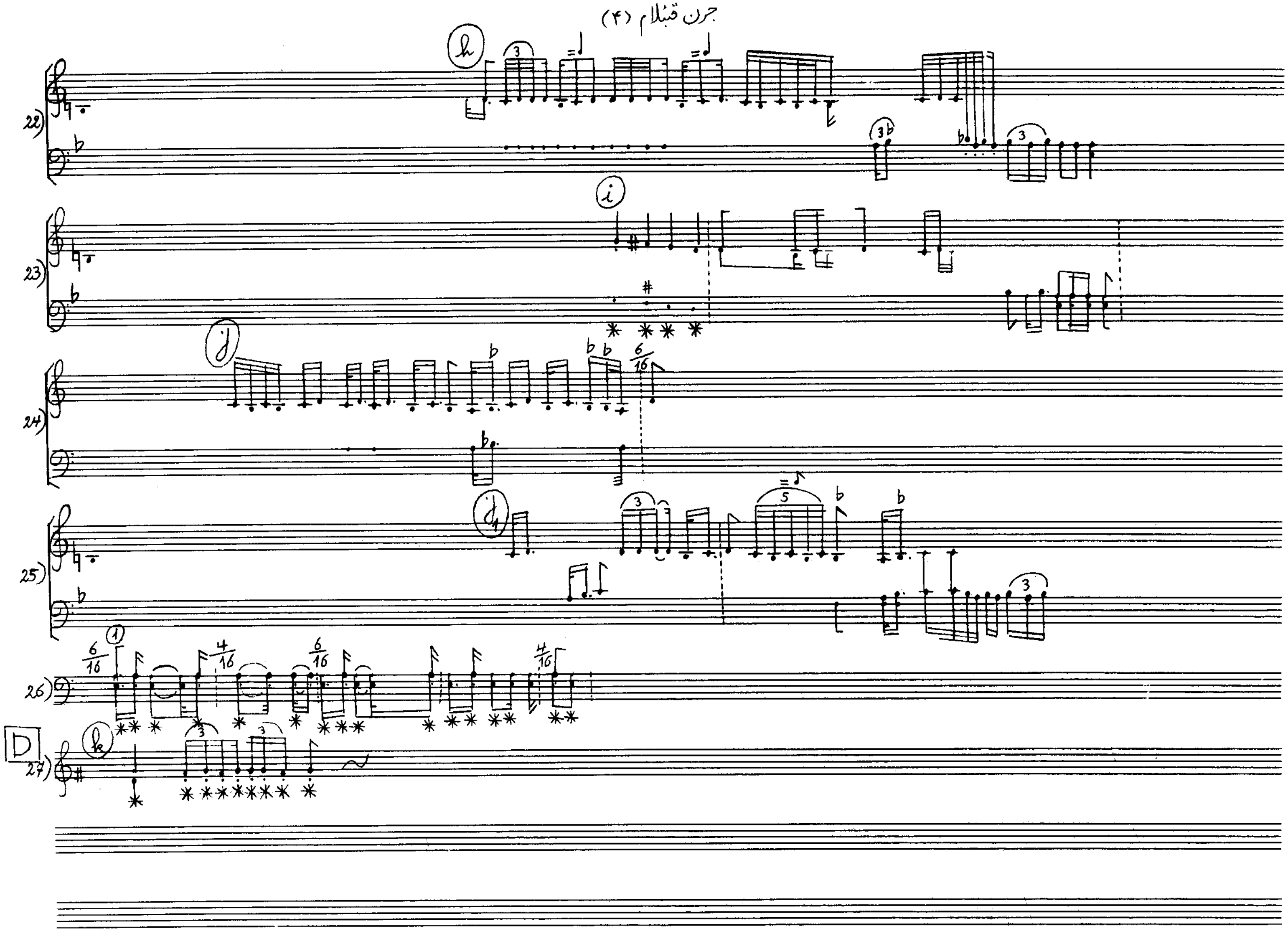
جرن قئبلام (۲)



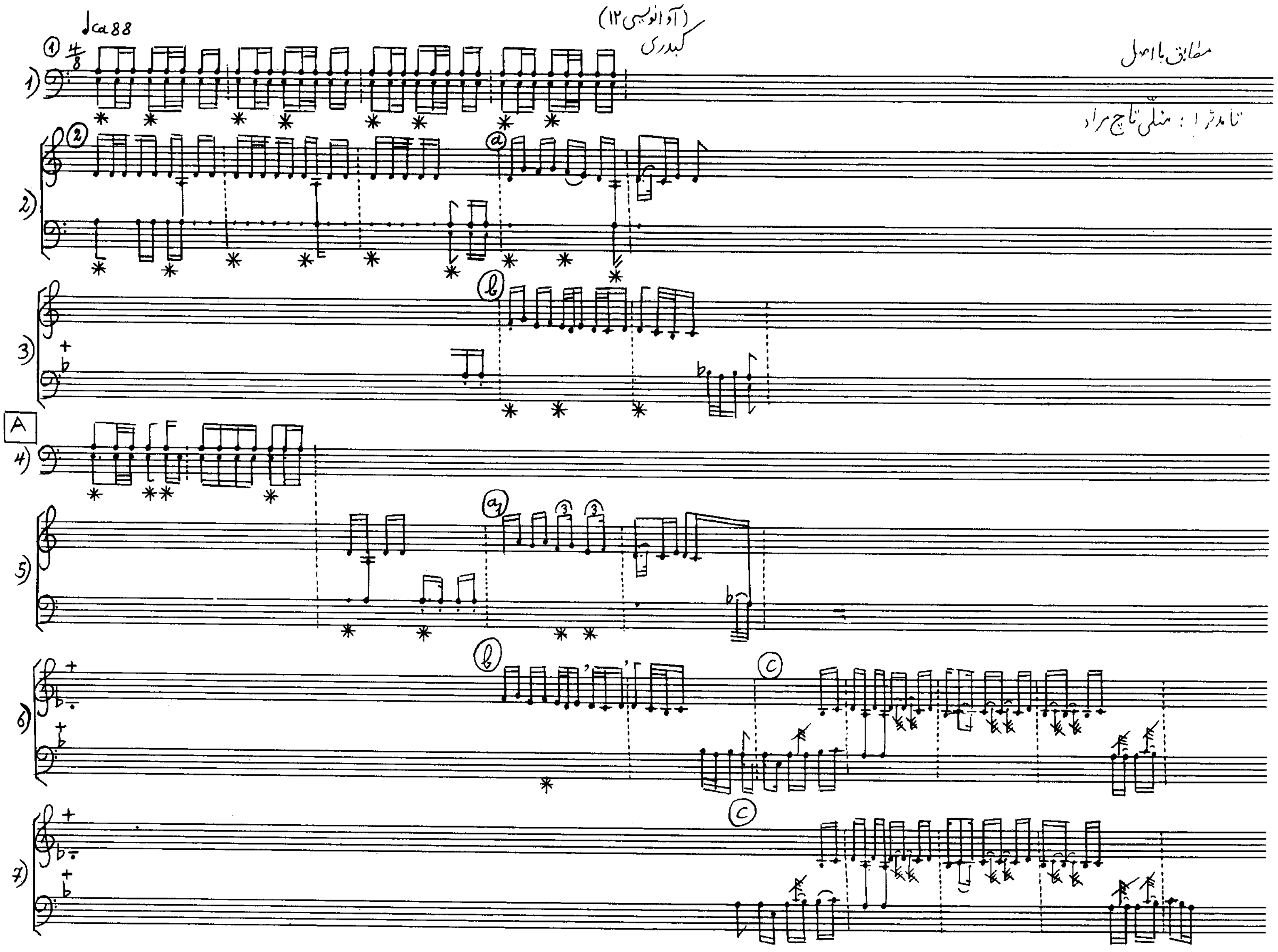
جرن قئبلام (۳)



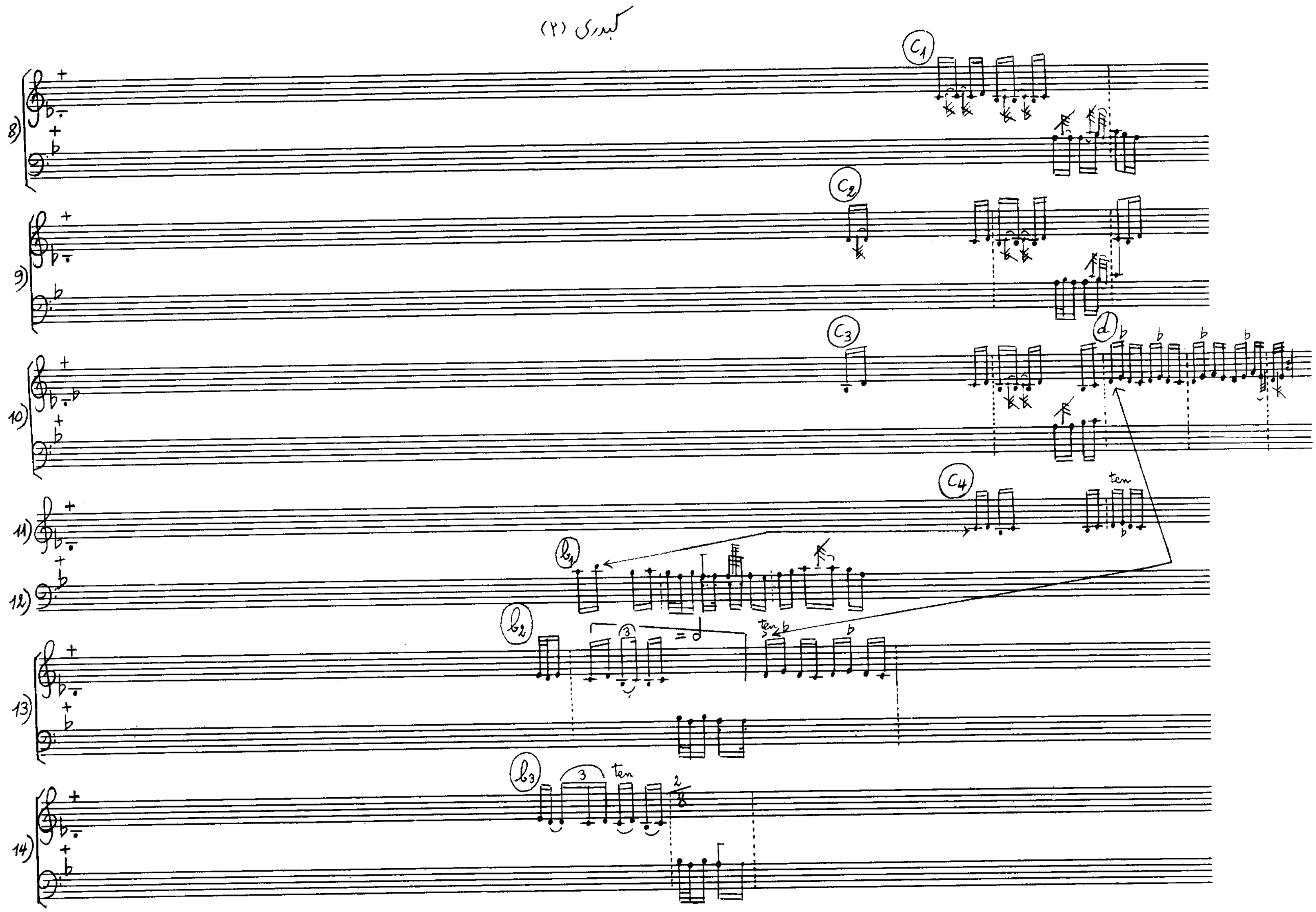
جرن قنبلام (۴)



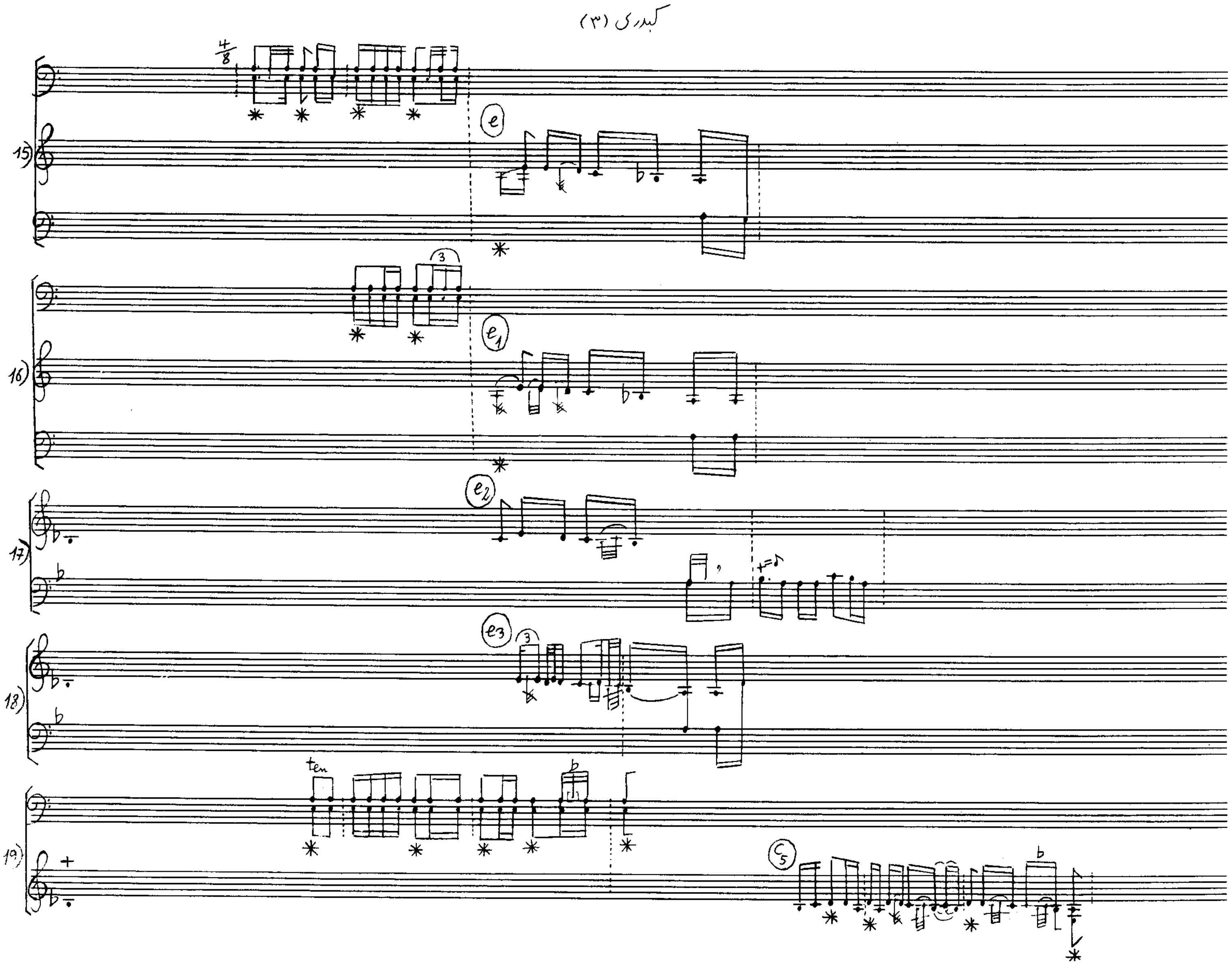
(آوانویسی ۱۲) کبدری



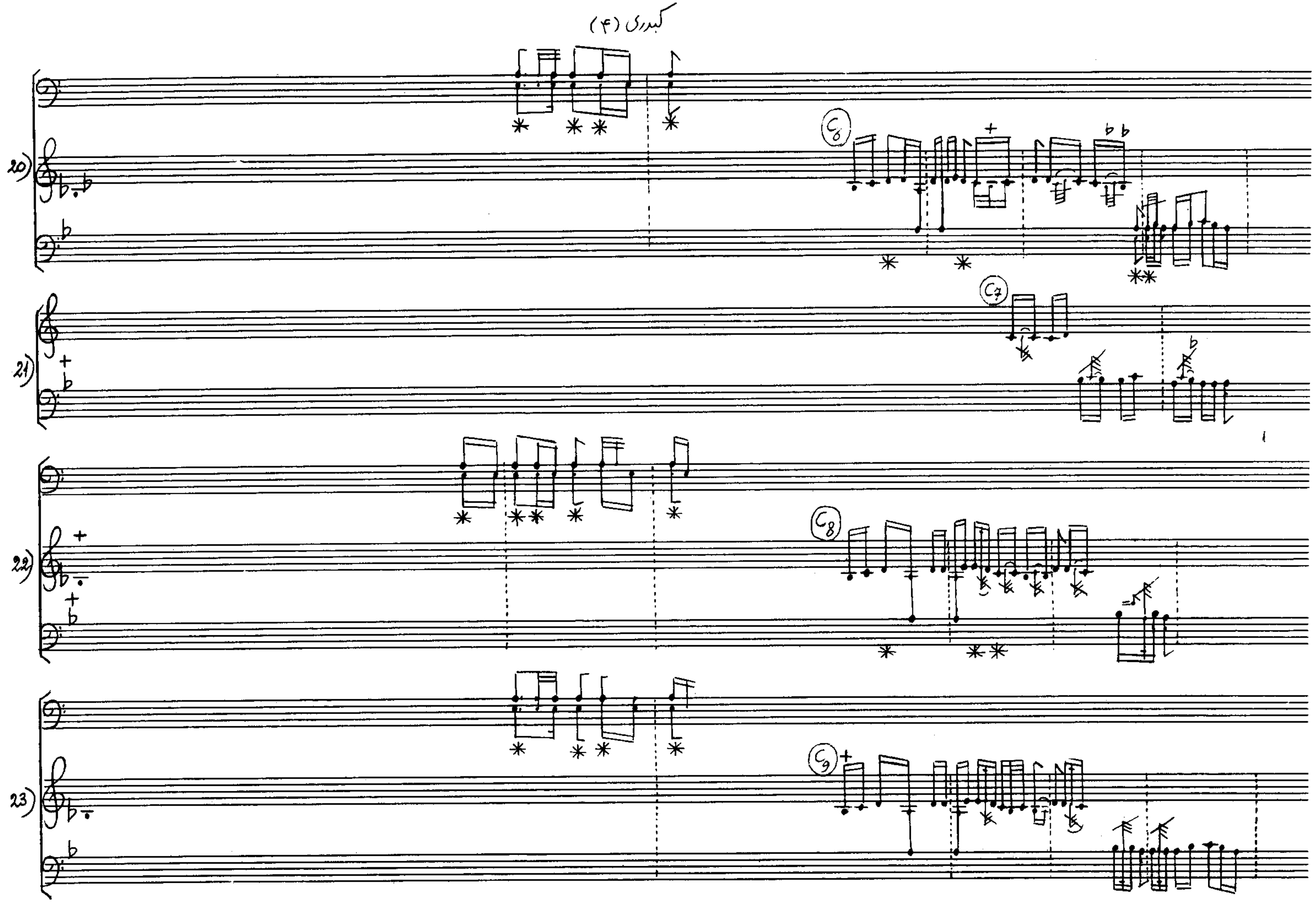
کبدری (۲)



کبدری (۳)

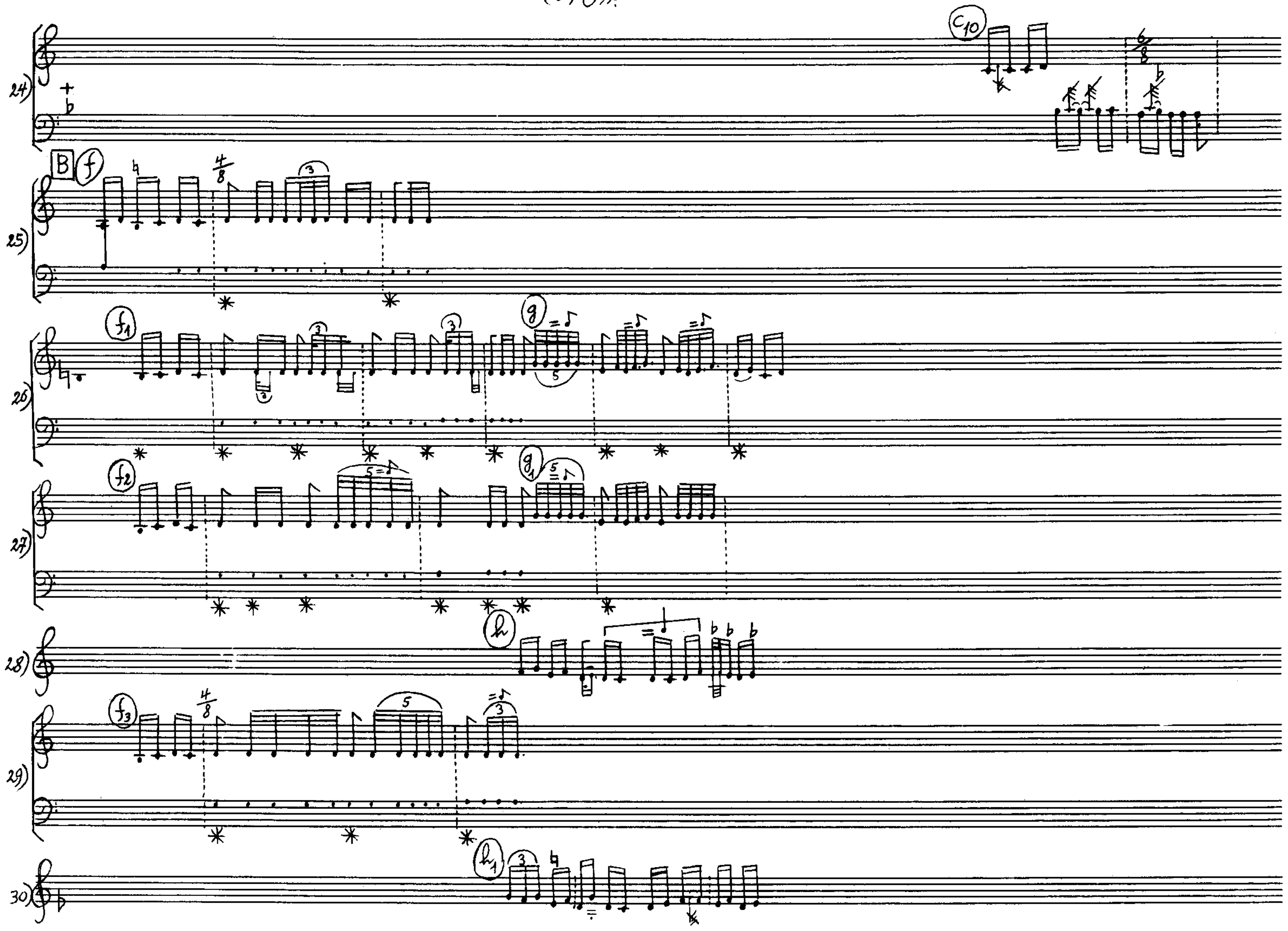


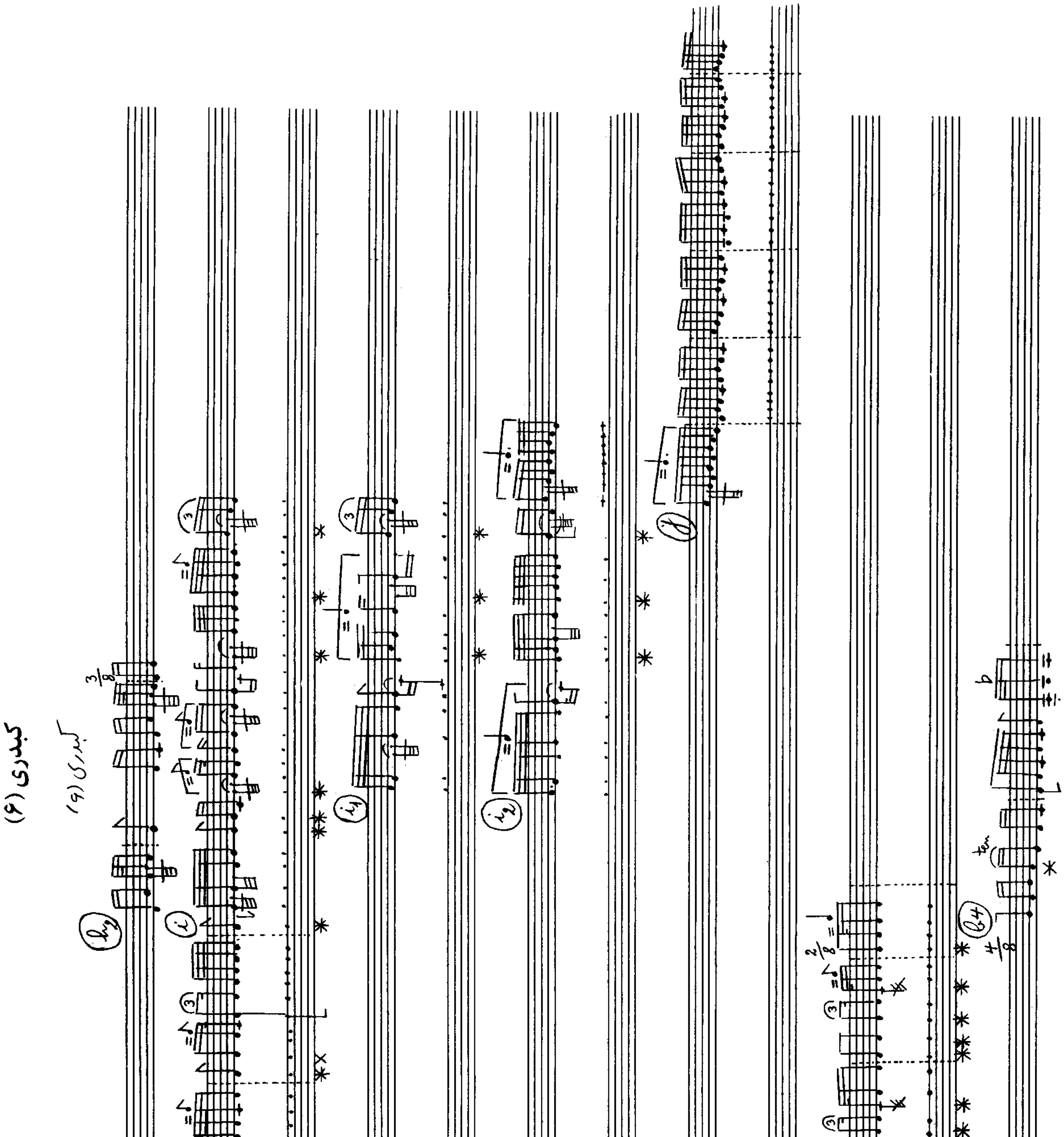
کبدری (۴)



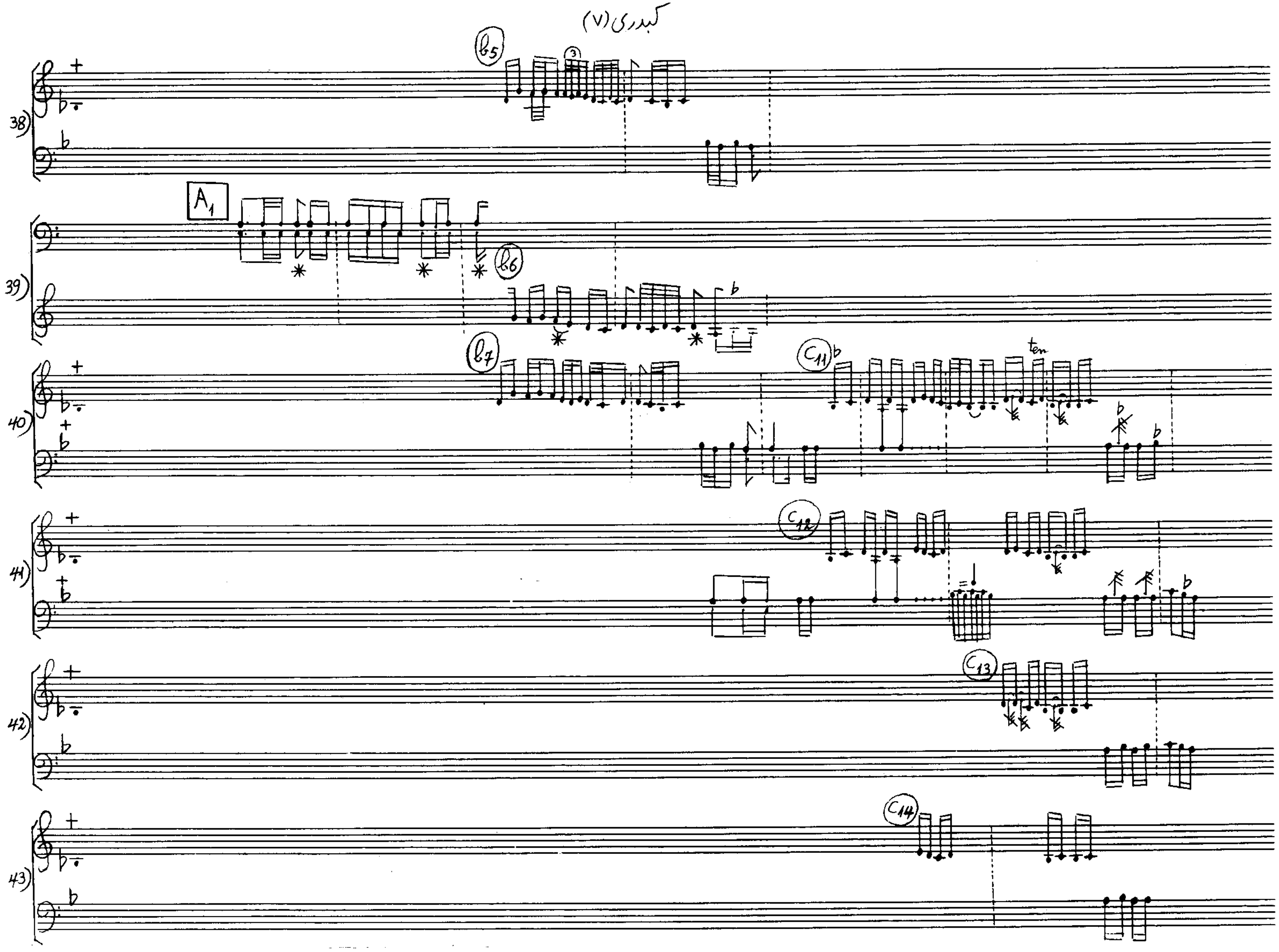
کبدری (۵)

کبدری (۵)

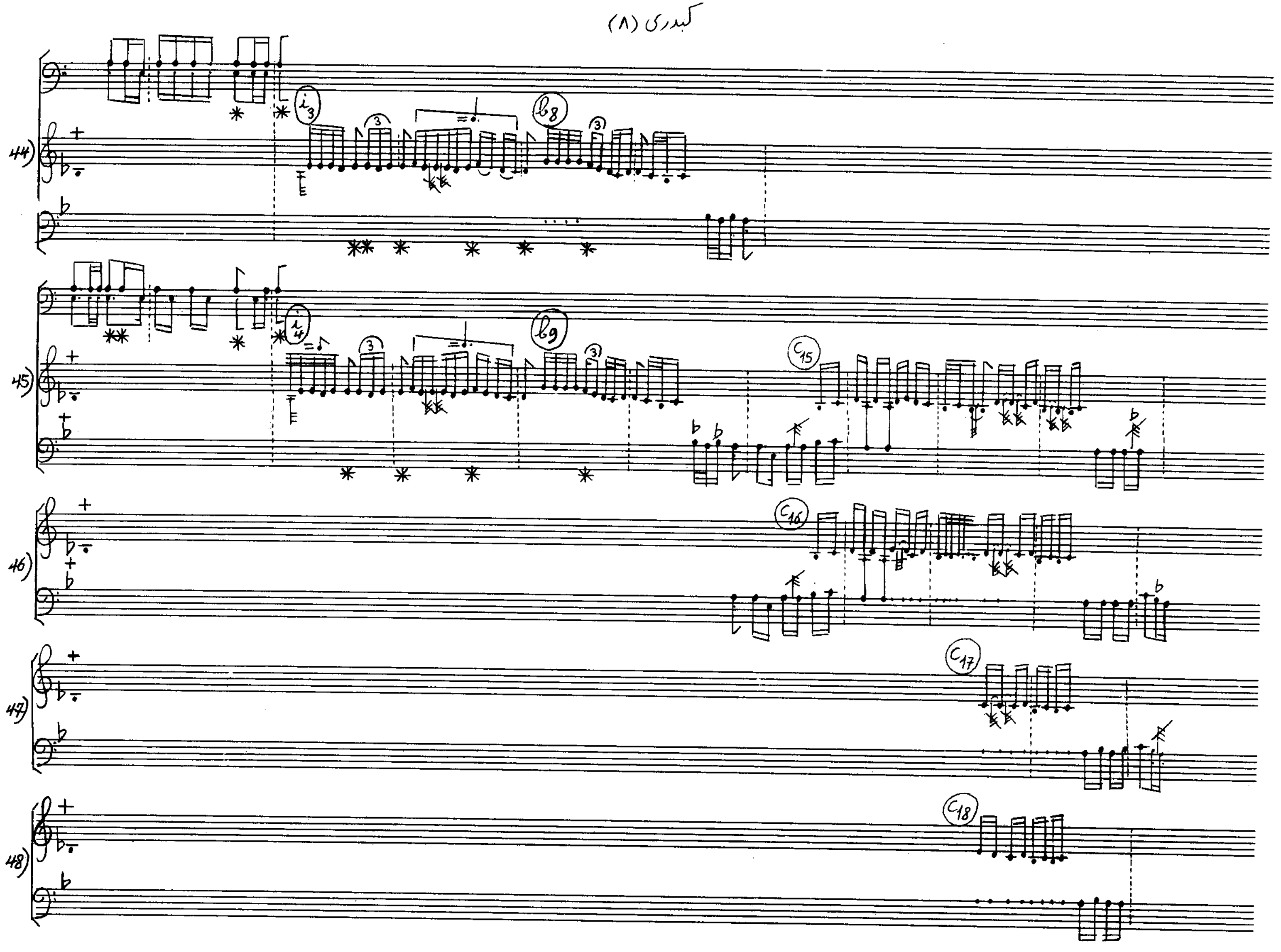



کبدری (۶)

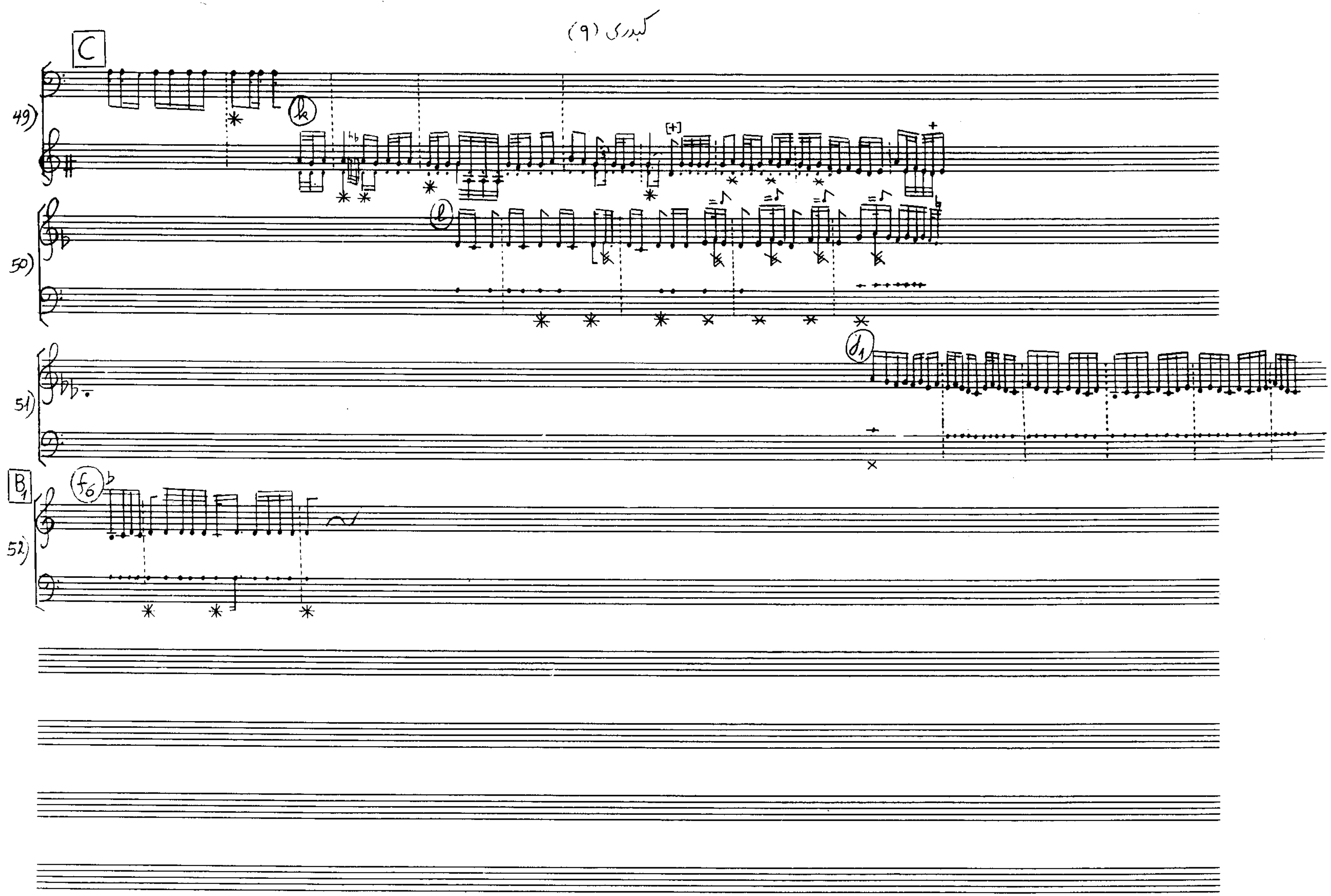
کبدری (۷)



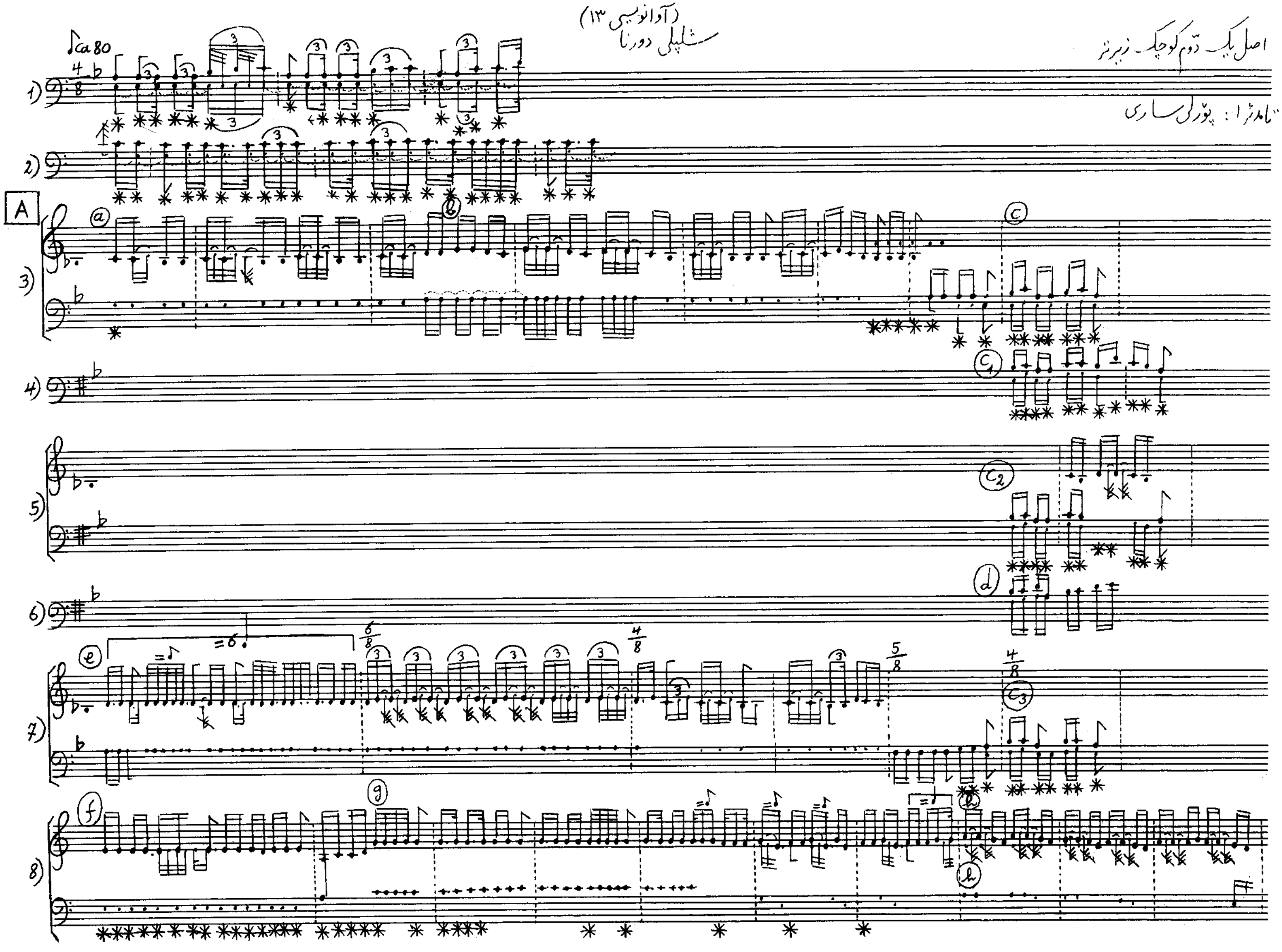
کبدری (۸)



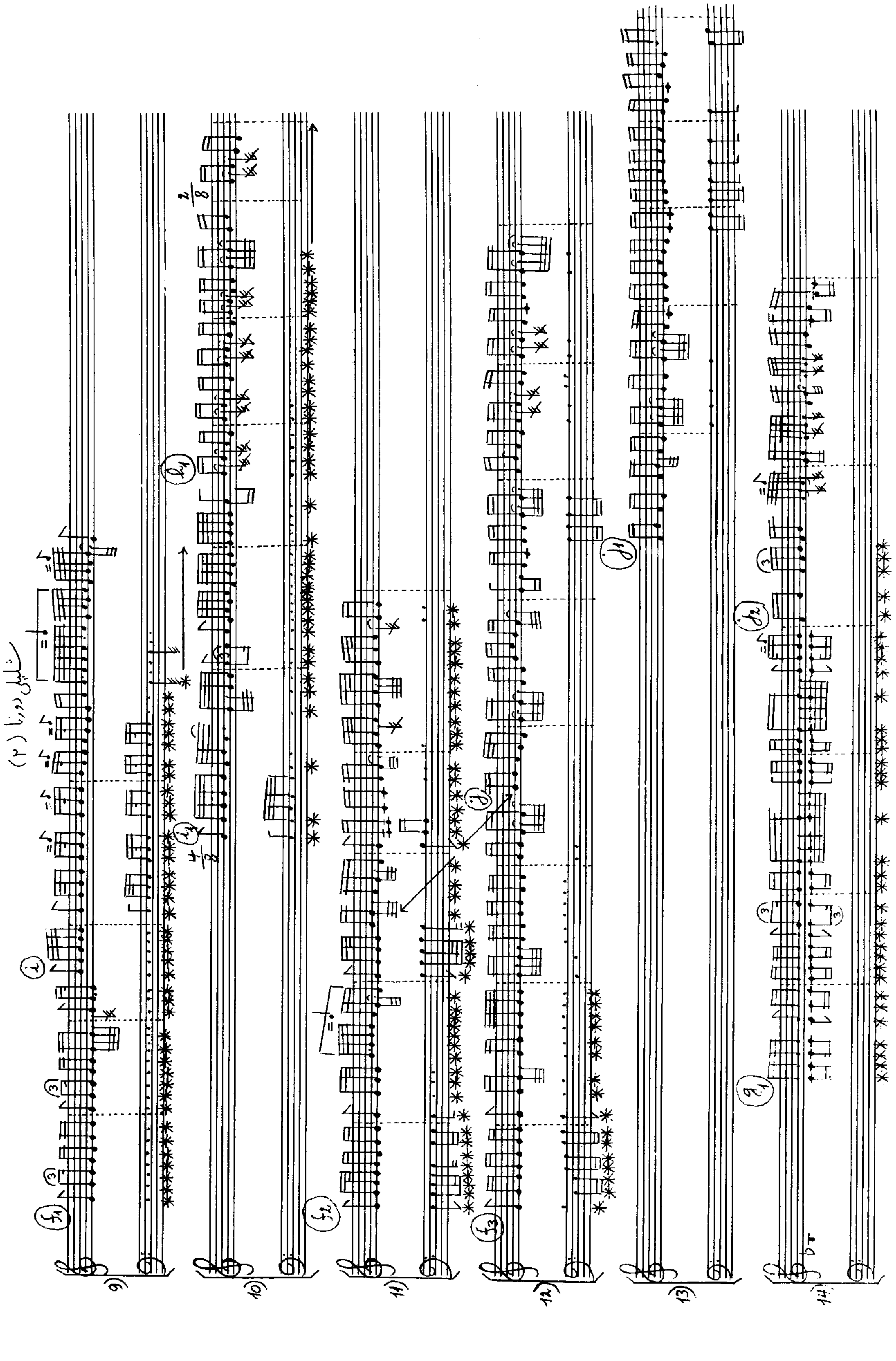
کبدری (۹)



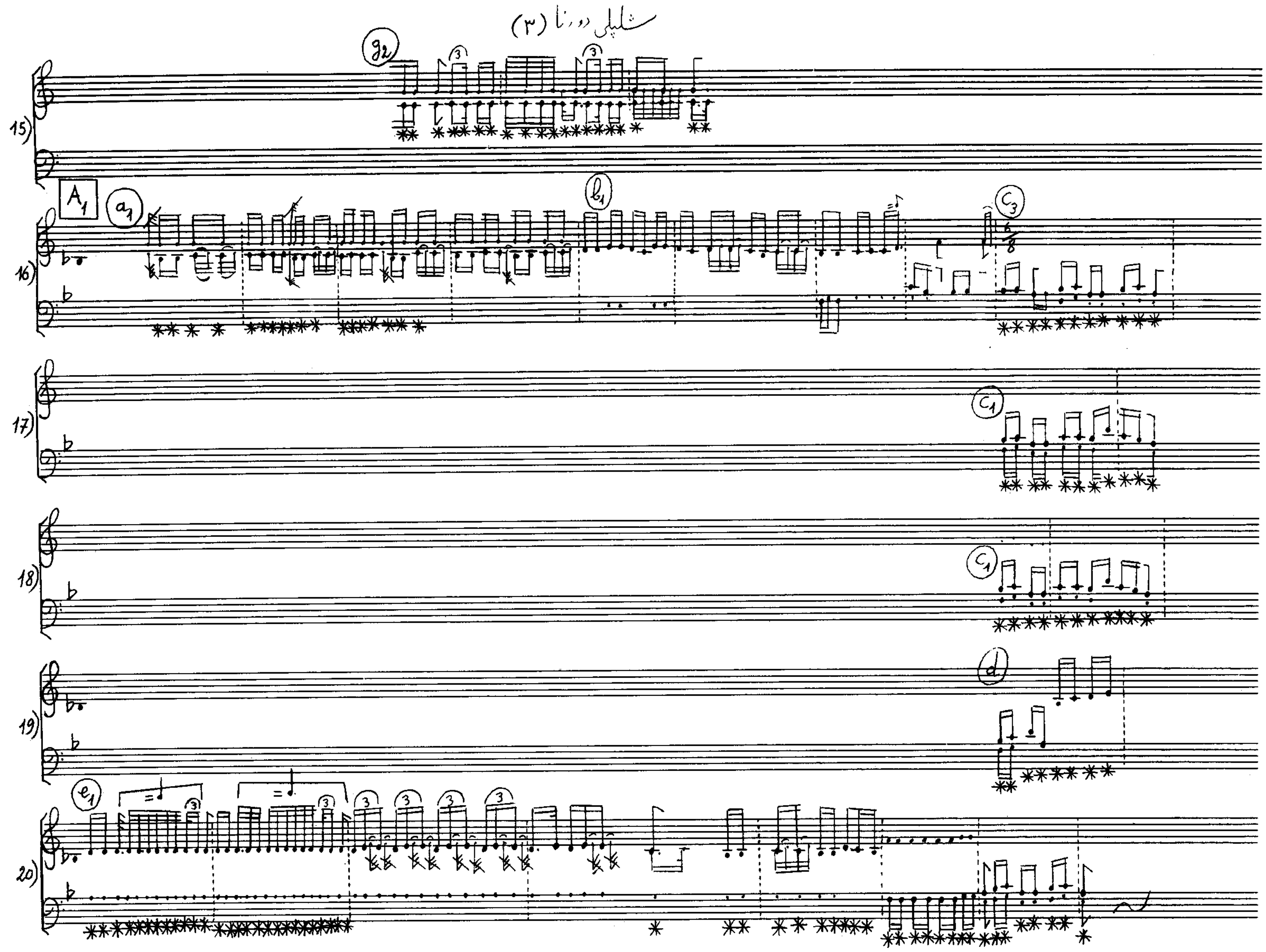
(آوانویسی ۱۳) شلپلی دورنا



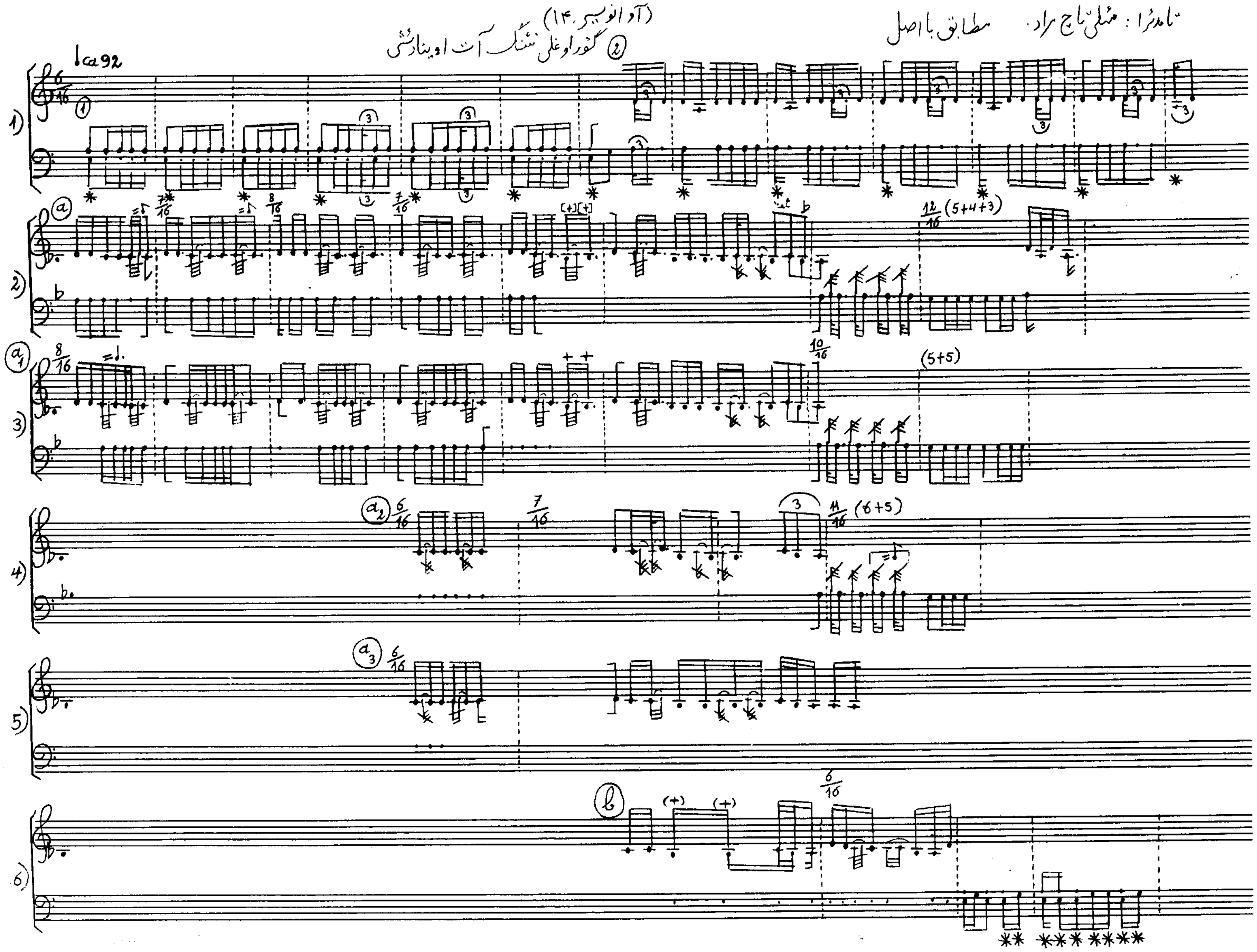
شلیلی دورنا (۲)



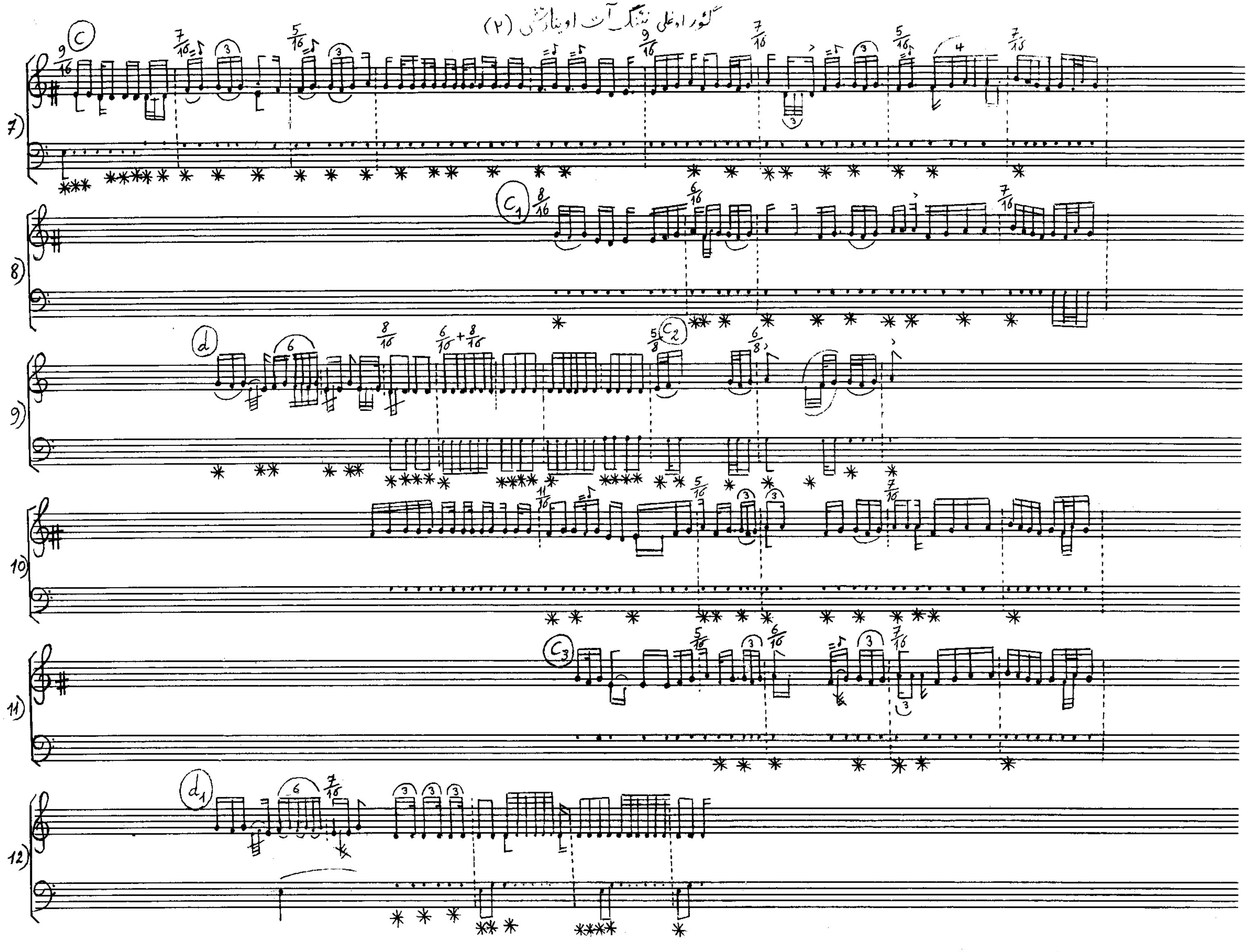
شلپلی دورنا (۳)



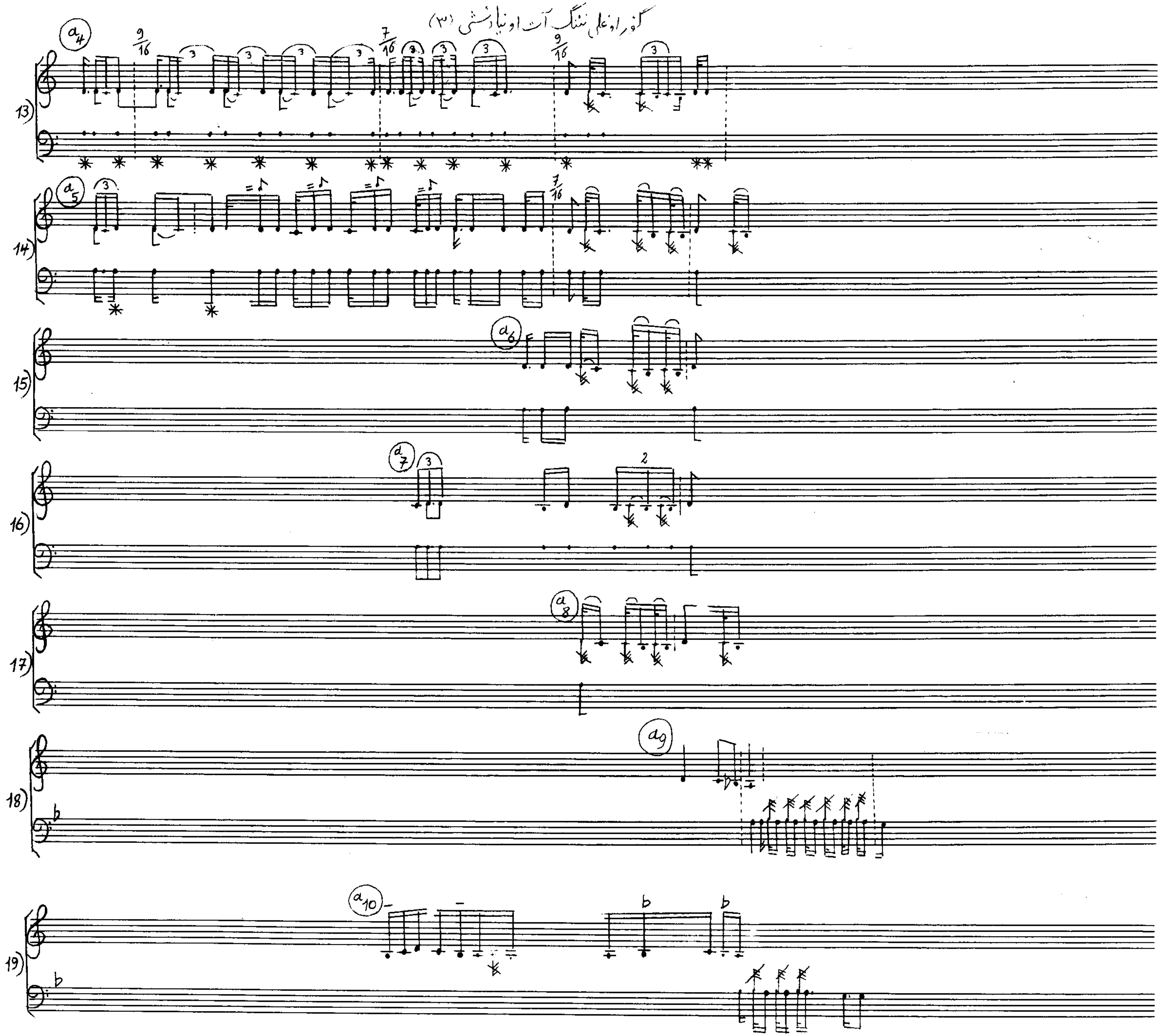
(آوانویسی ۱۴) گوراوغلی‌نئنگ آت اوینادئشی



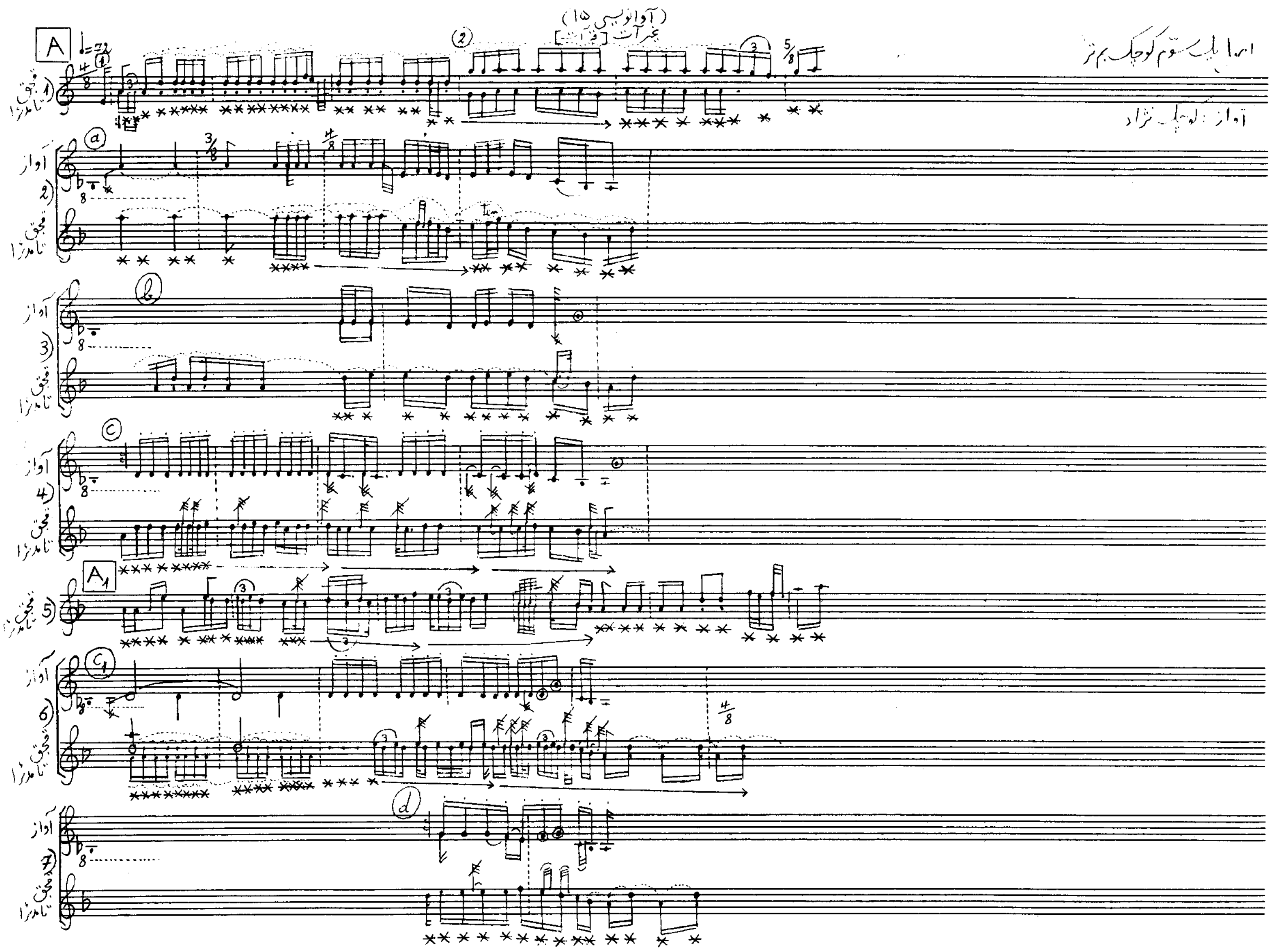
گوراوغلی‌نئنگ آت اویناداشی (۲)



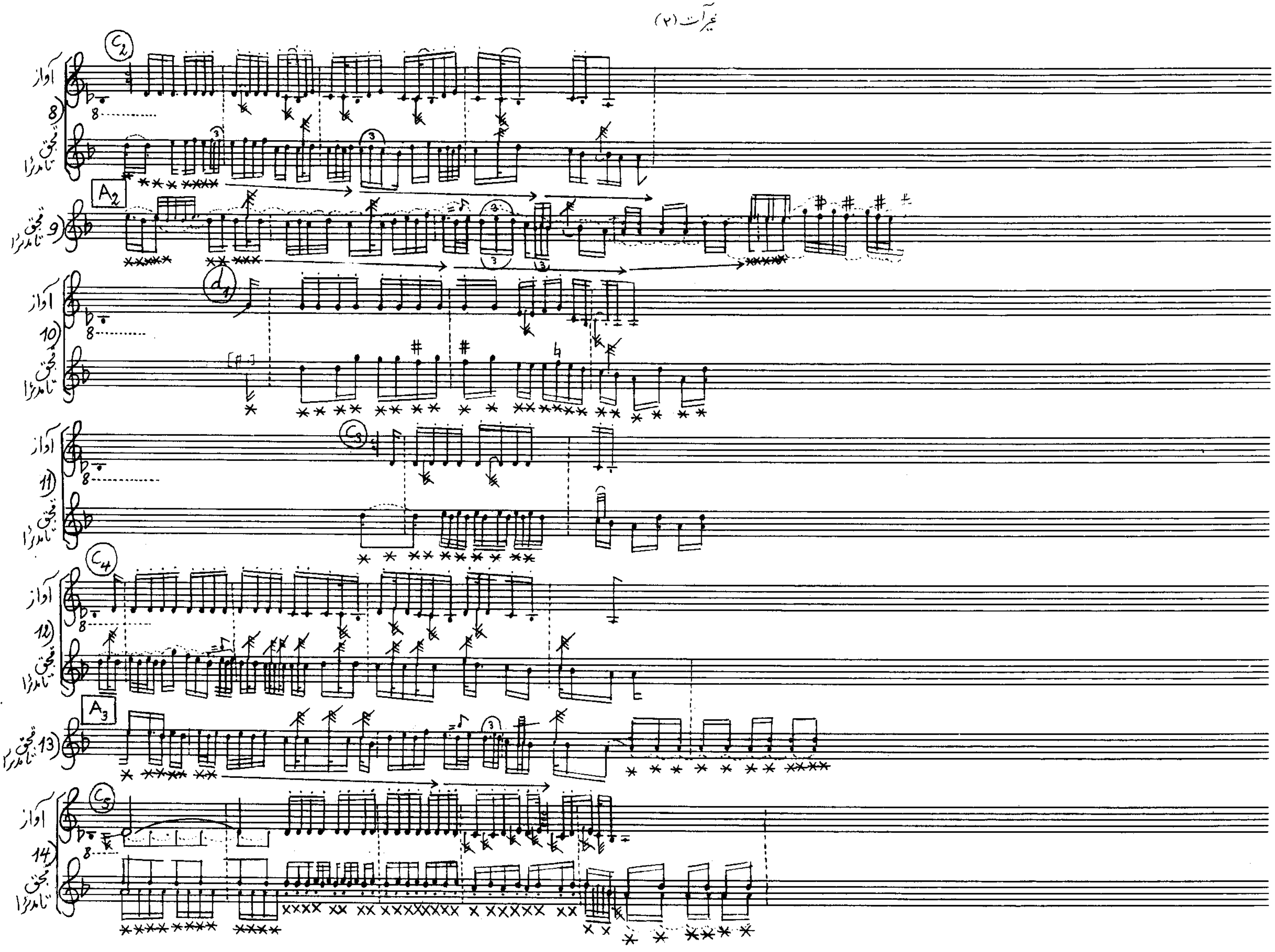
گوراوغلی‌نئنگ آت اوینادئشی (۳)



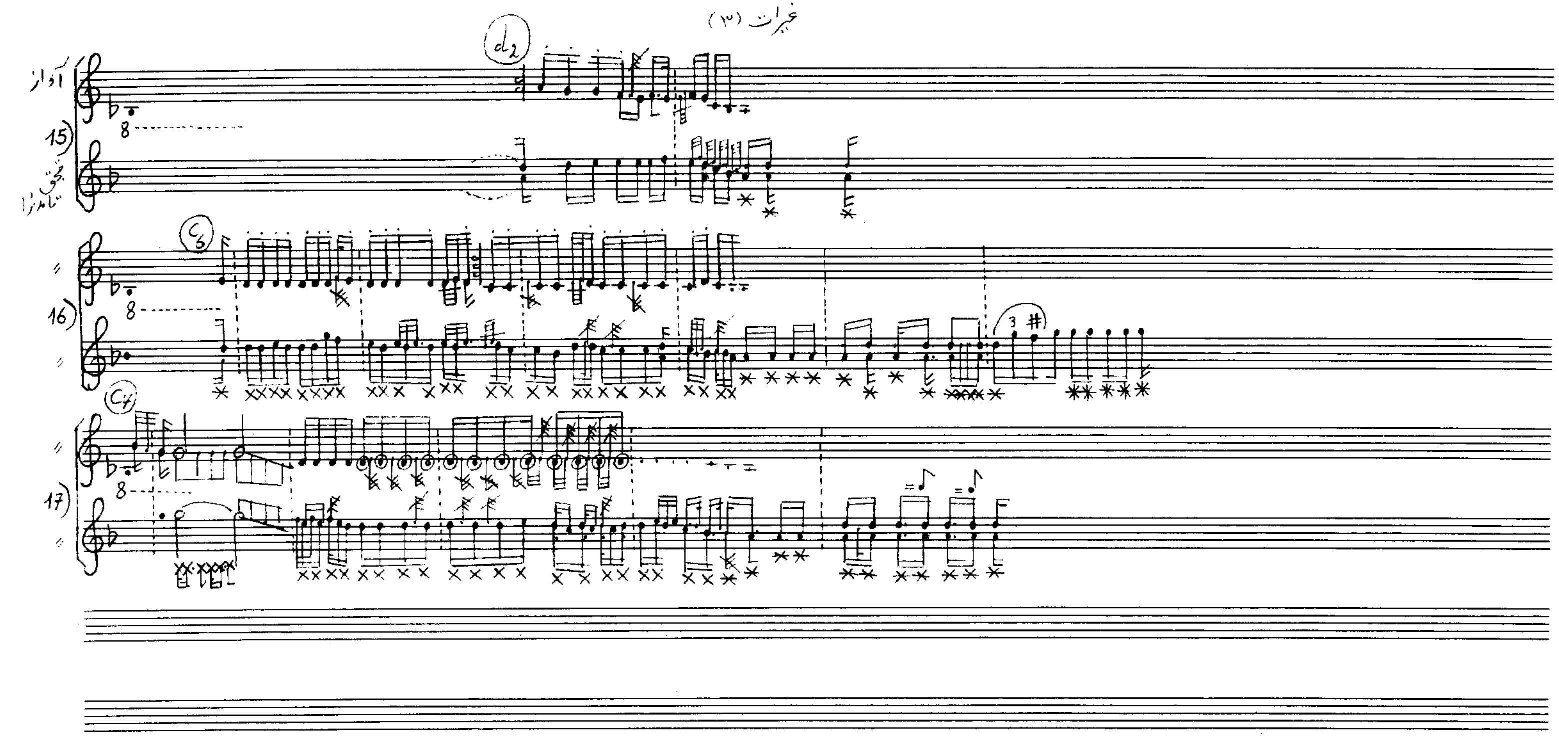
(آوانویسی ۱۵) غیرآت [قیرآت]



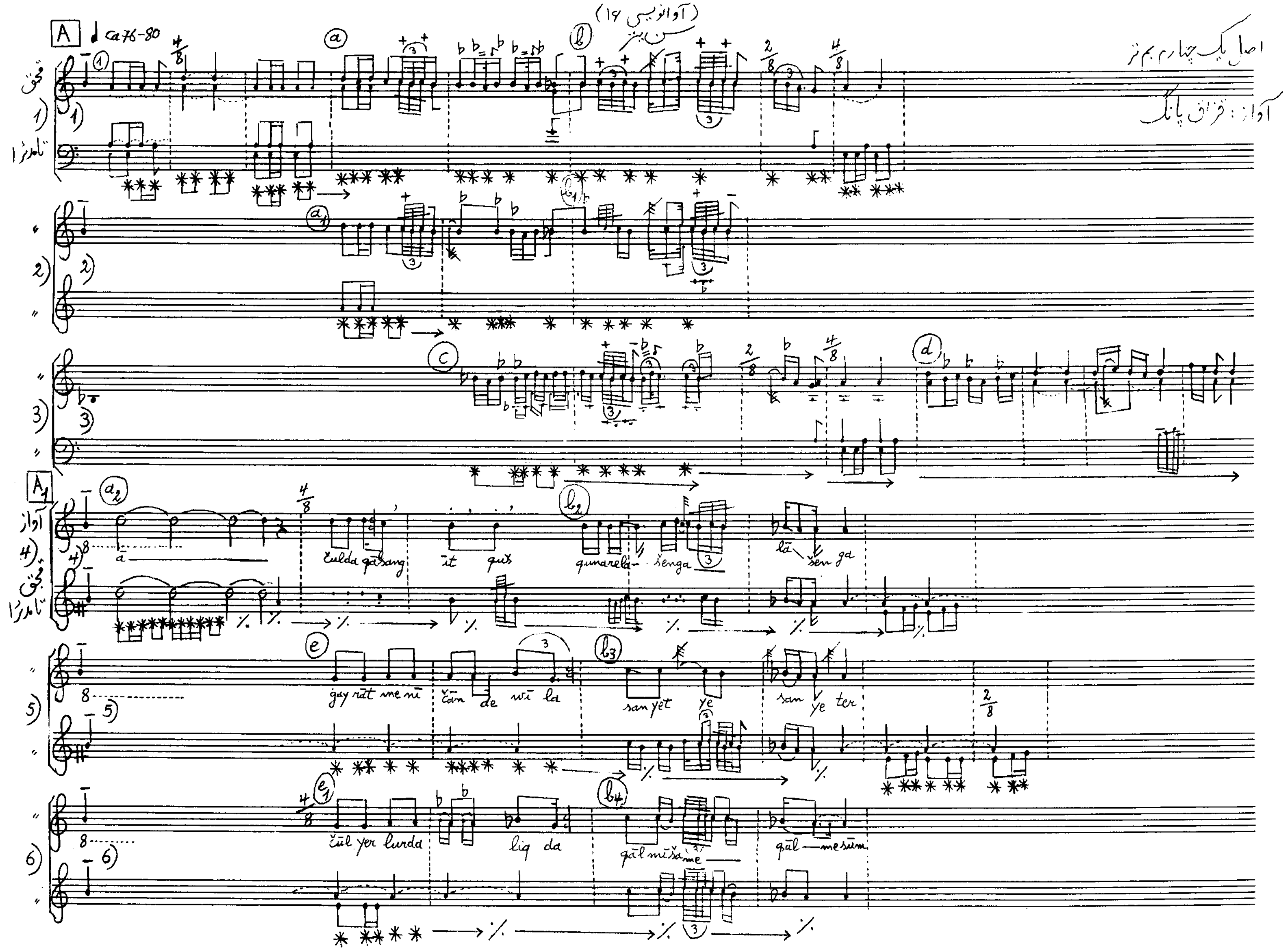
غیرآت (۲)



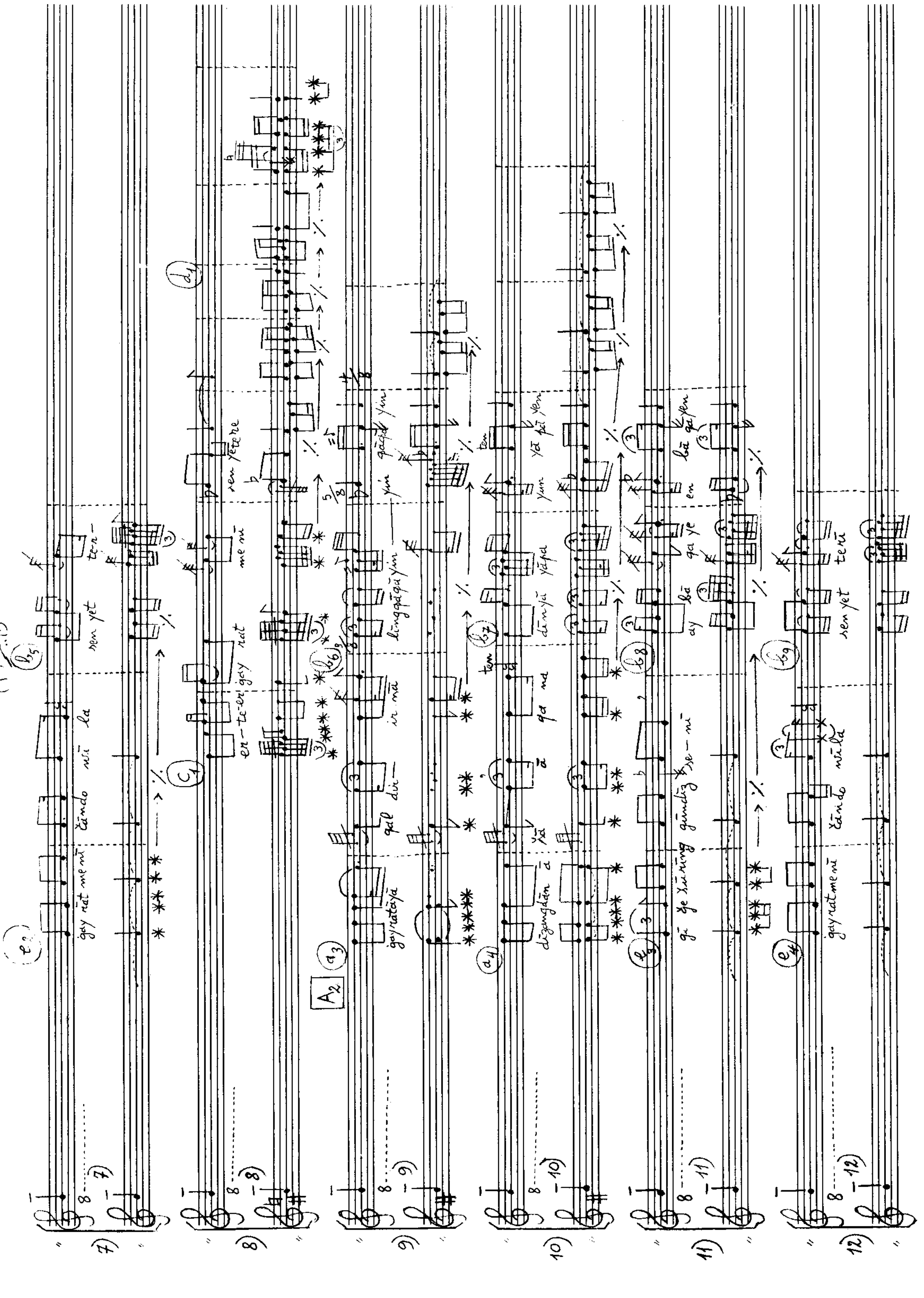
غیرآت (۳)



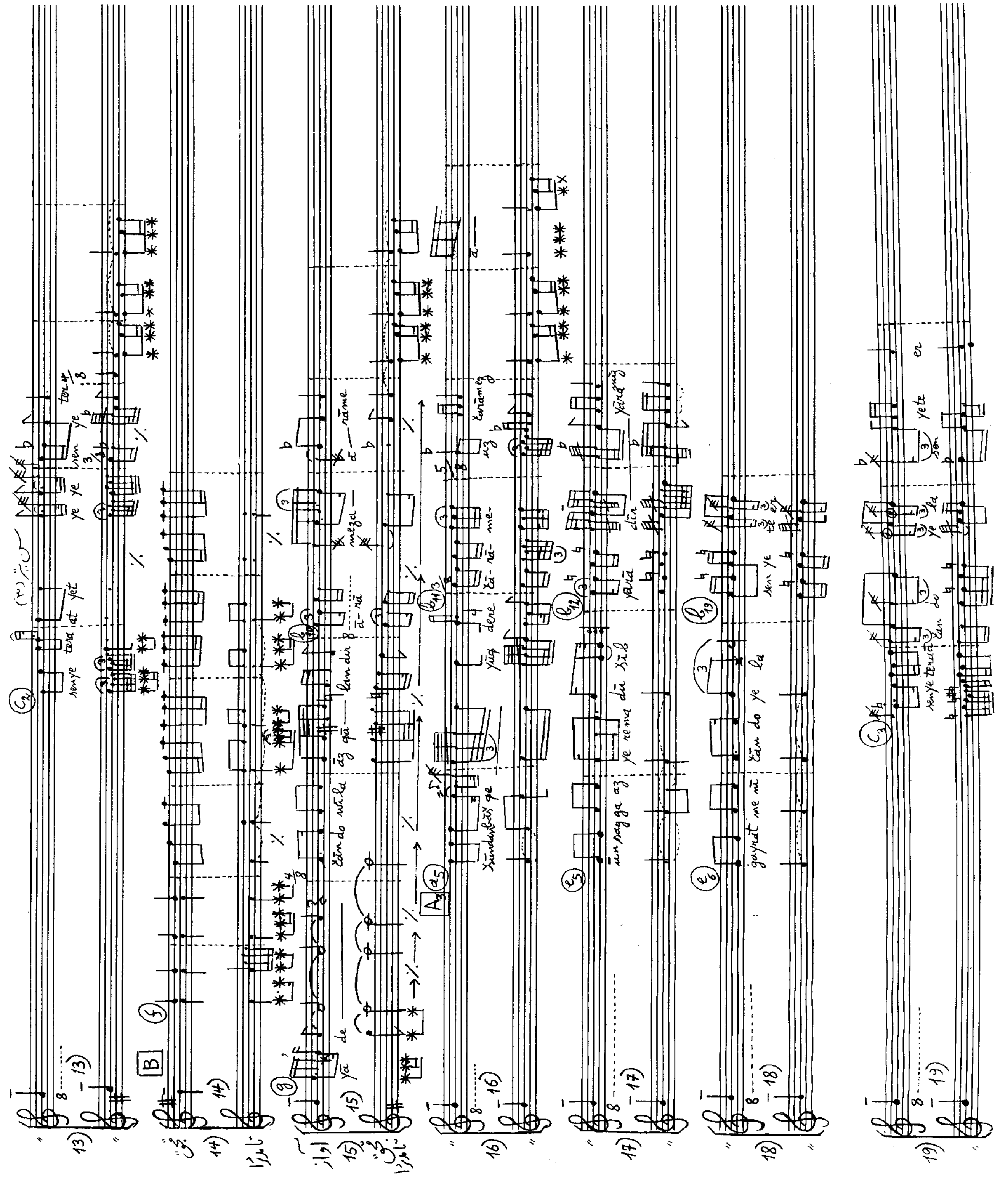
(آوانویسی ۱۶) سن‌یتر



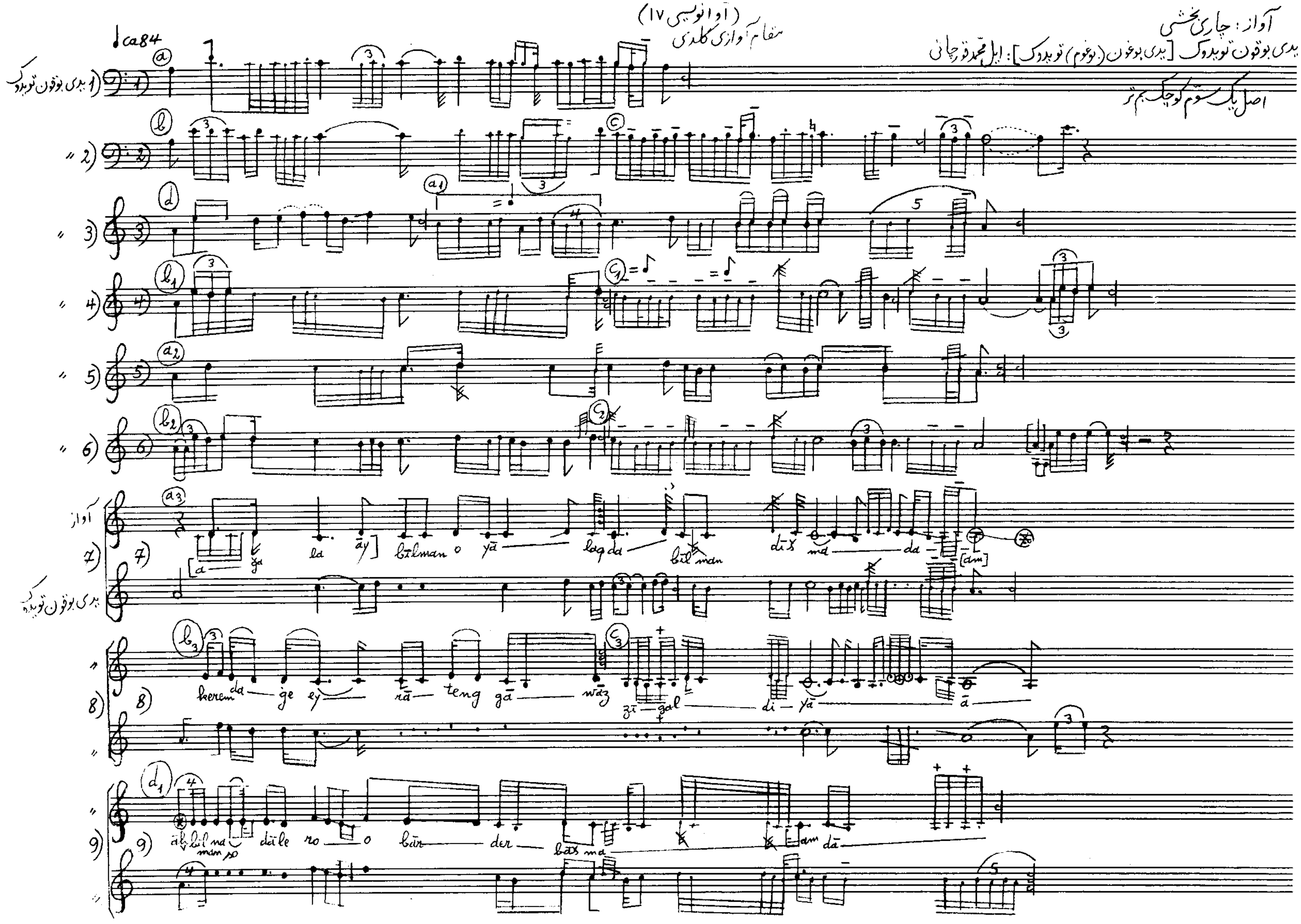
سن‌یتر (۲)



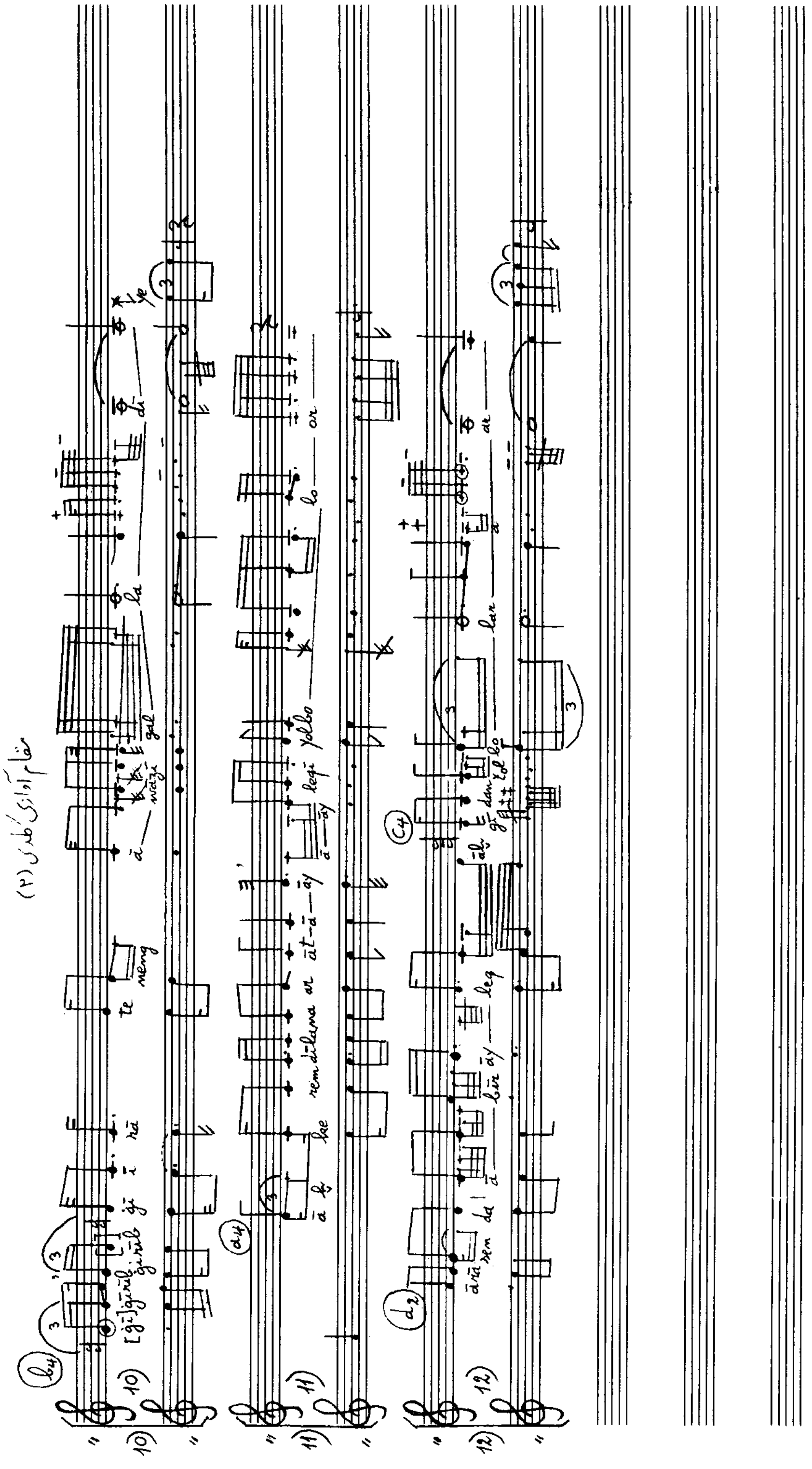
سن‌نیتر (۳)



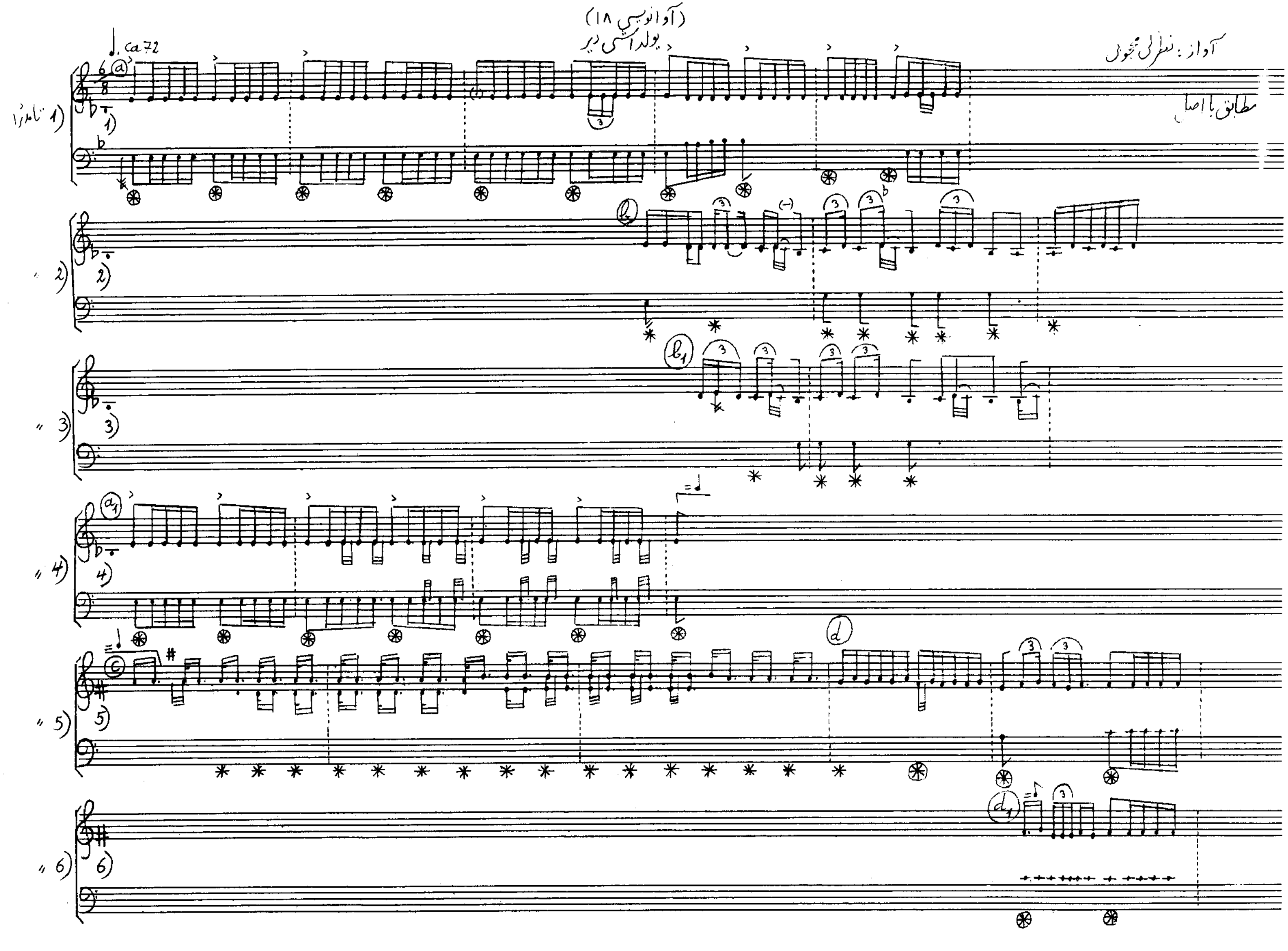
(آوانویسی ۱۷) مقام آوازی گلدی



مقام آوازی گلدی (۲)

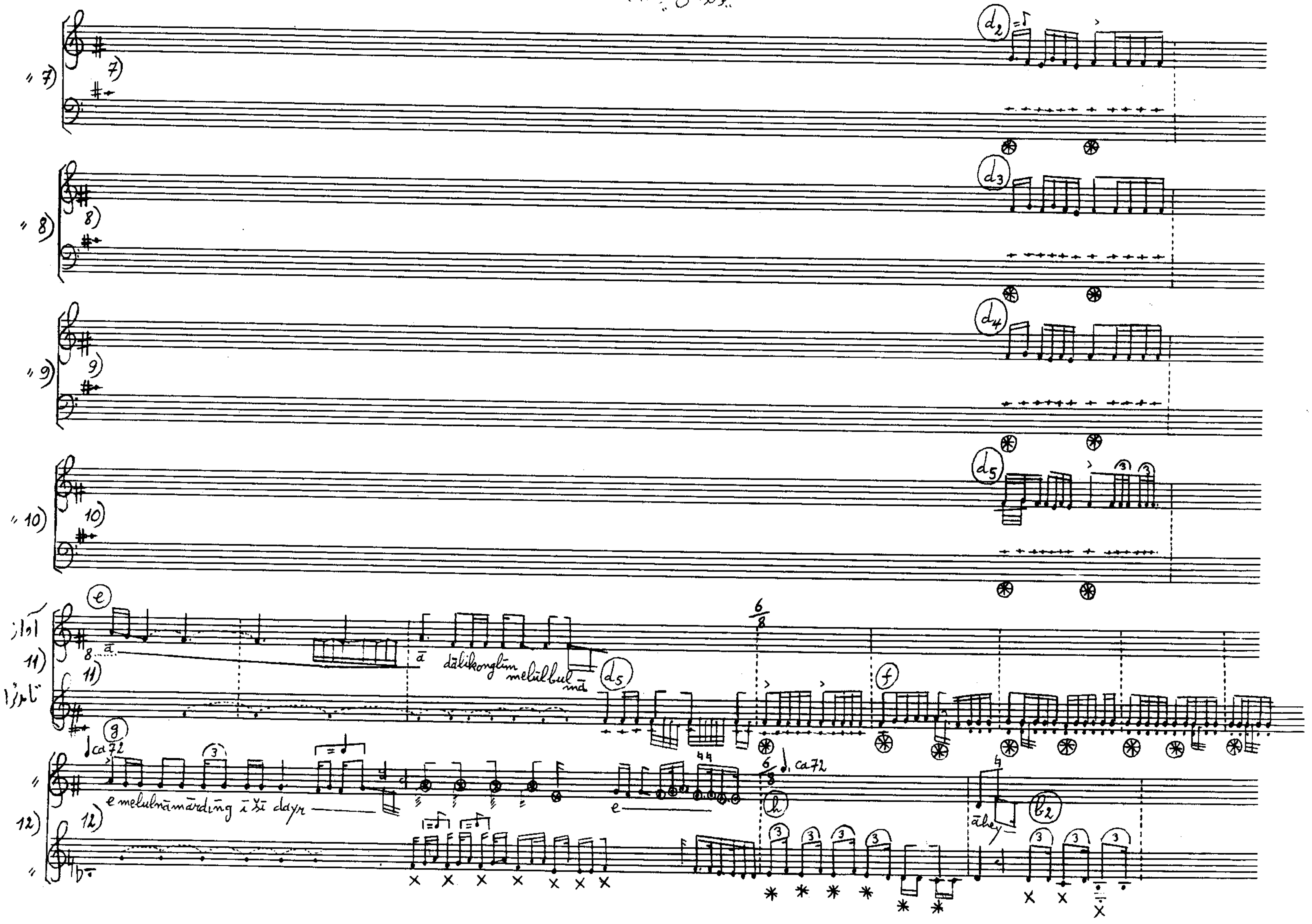


(آوانویسی ۱۸) یولداشی دیر

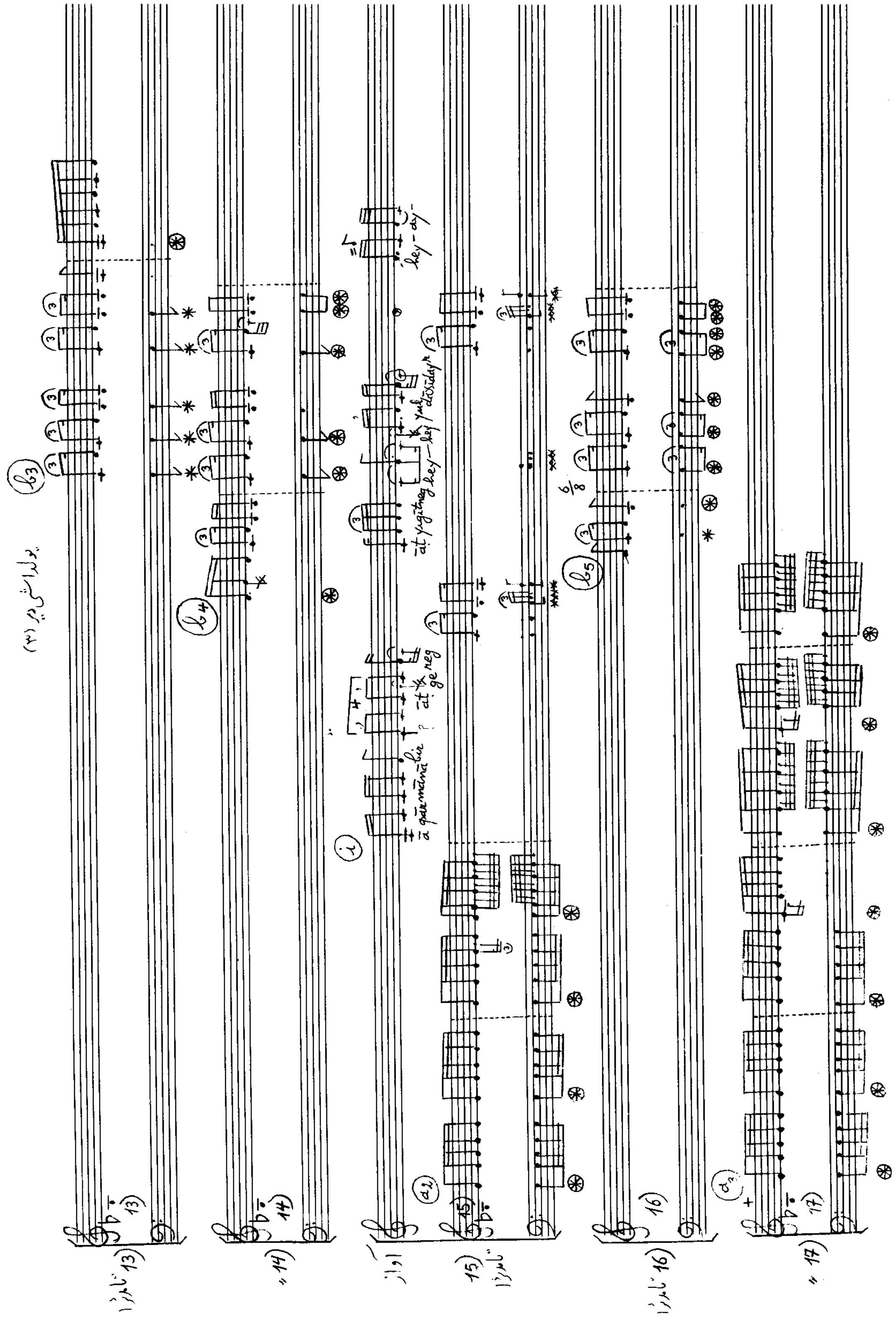


یولداشی دیر (۲)

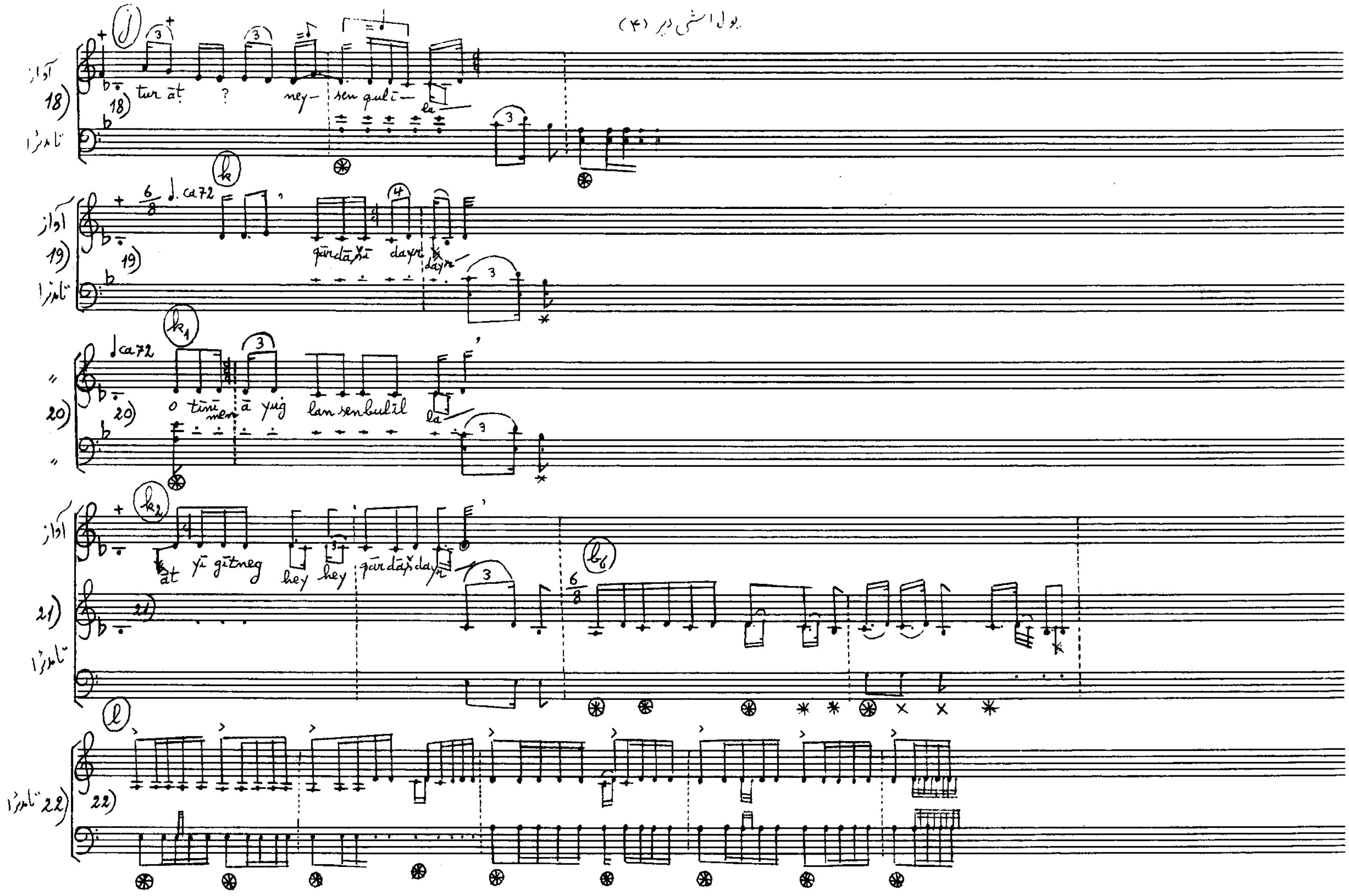
یولداشی دیر (۲)



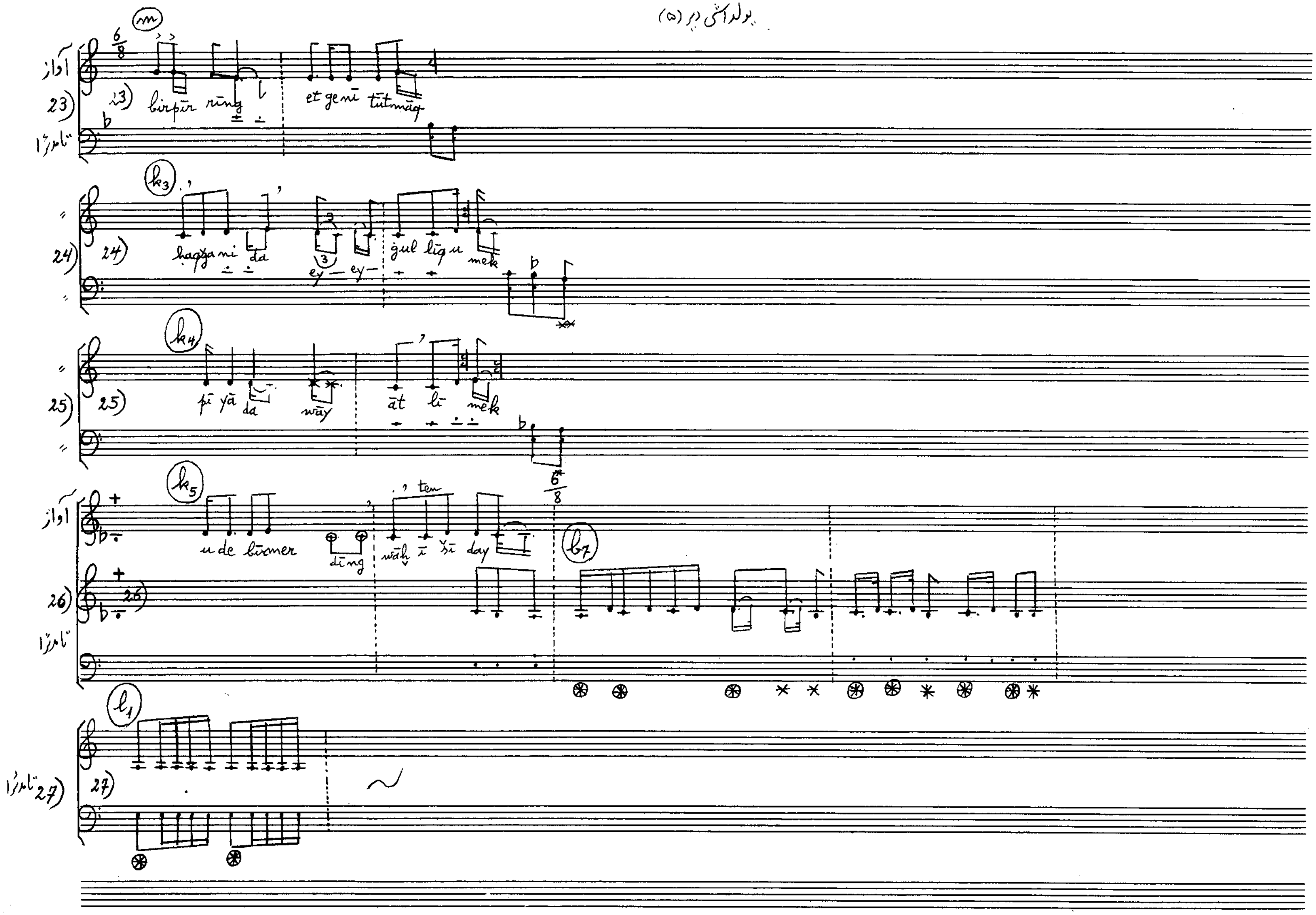
یولداشی دیر (۳)



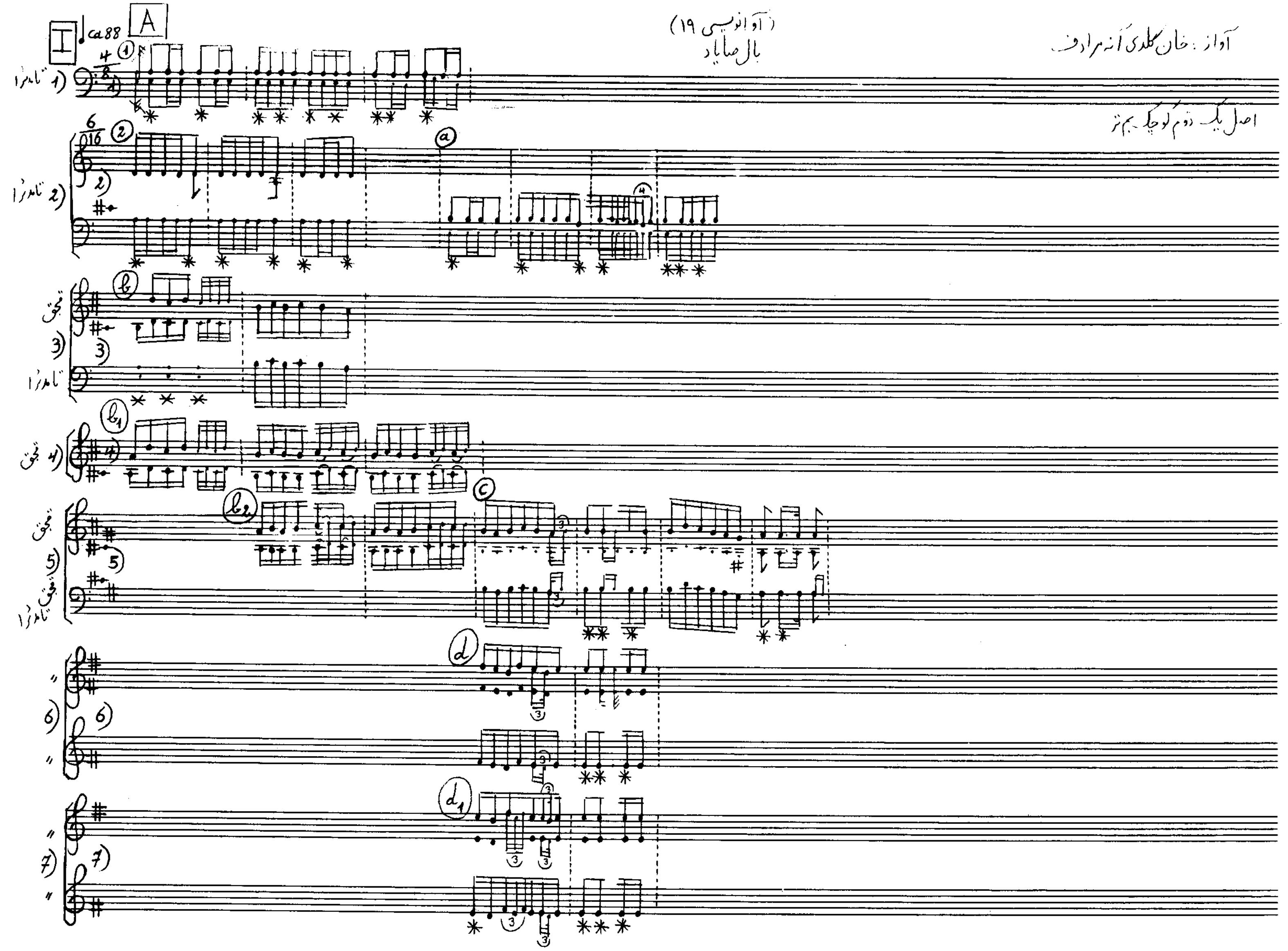
یولداشی دیر (۴)



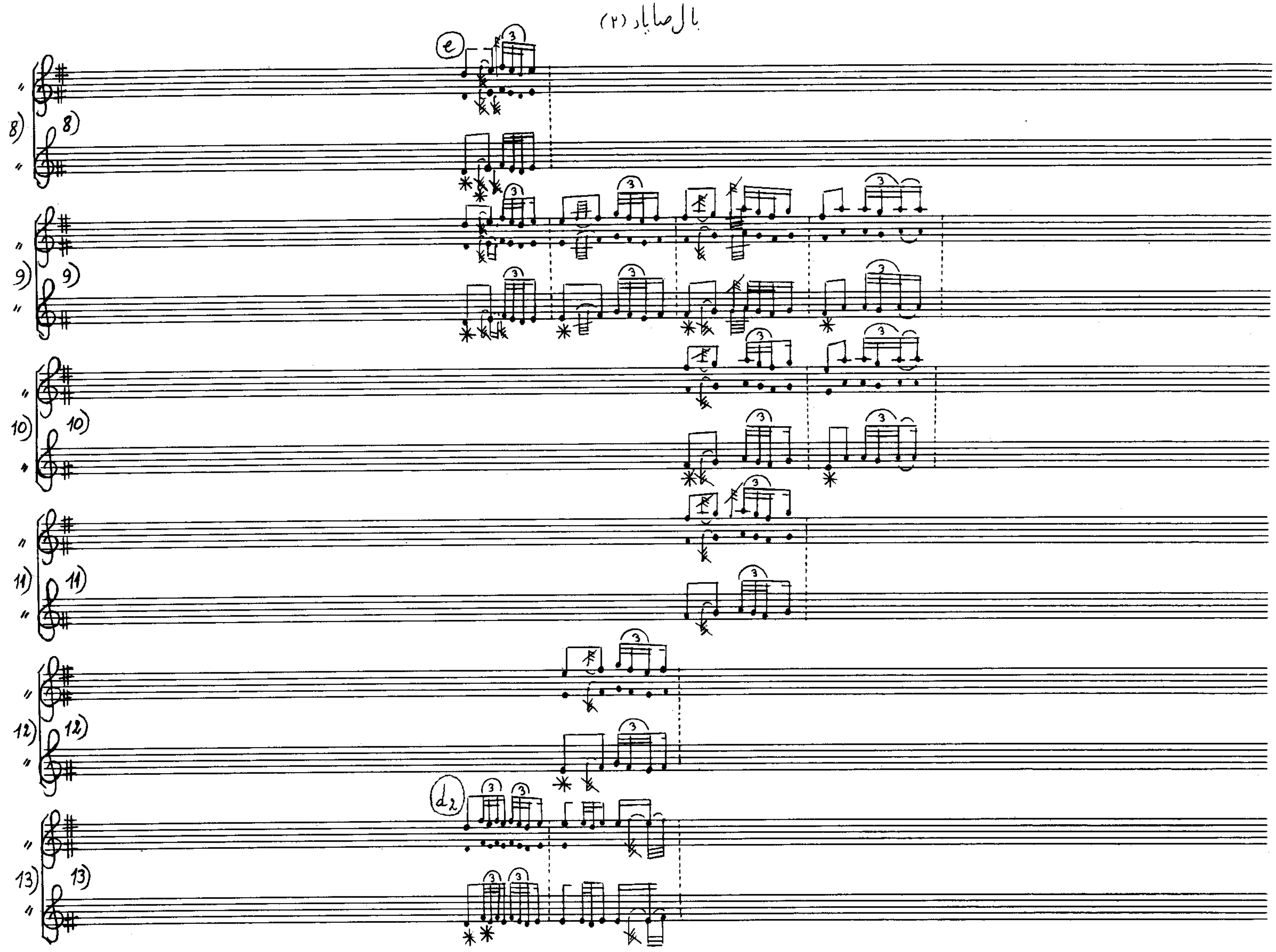
يولداشى دير (۵)



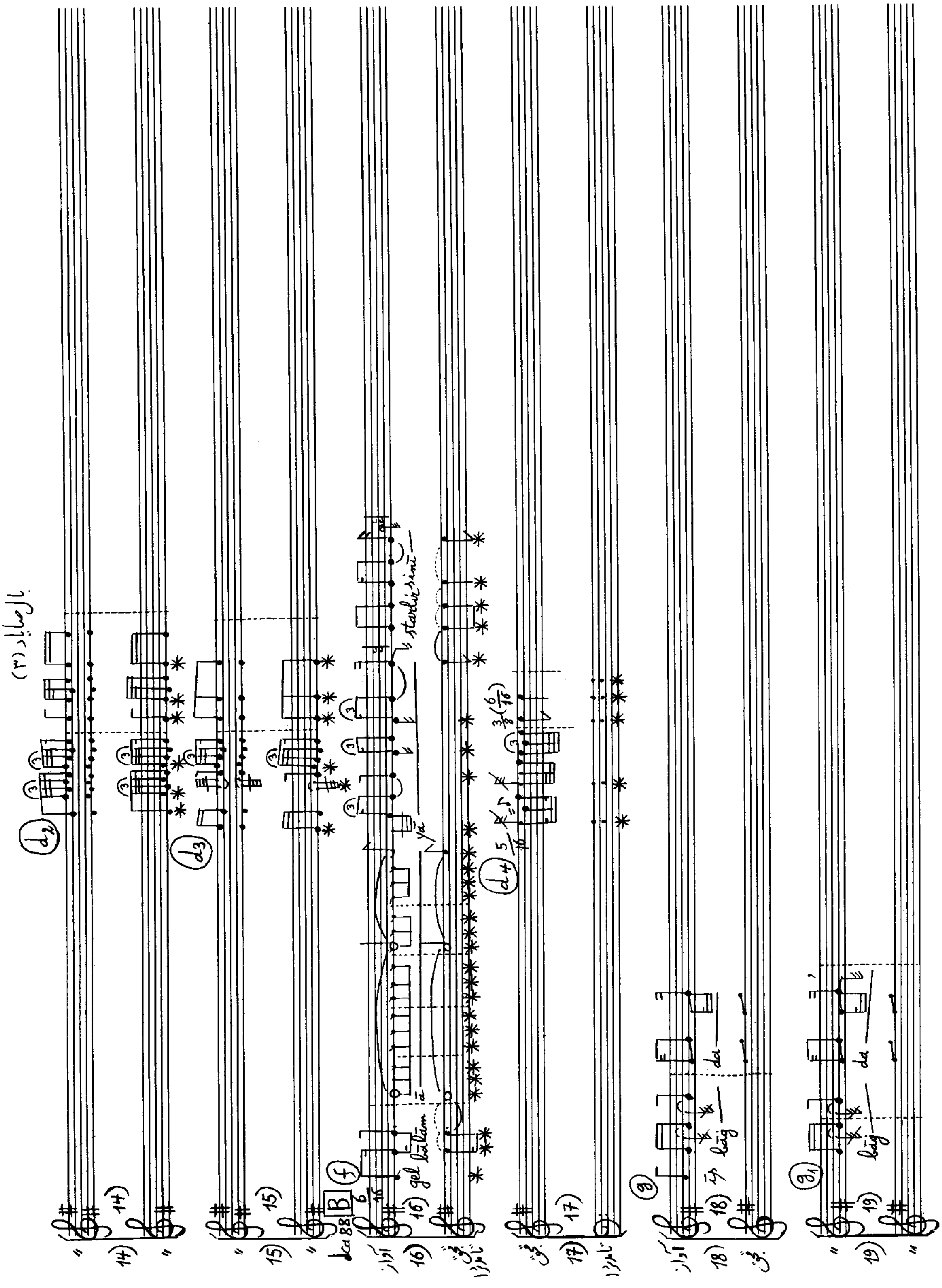
(آوانویسی ۱۹) بال صایاد



بال صایاد (۲)

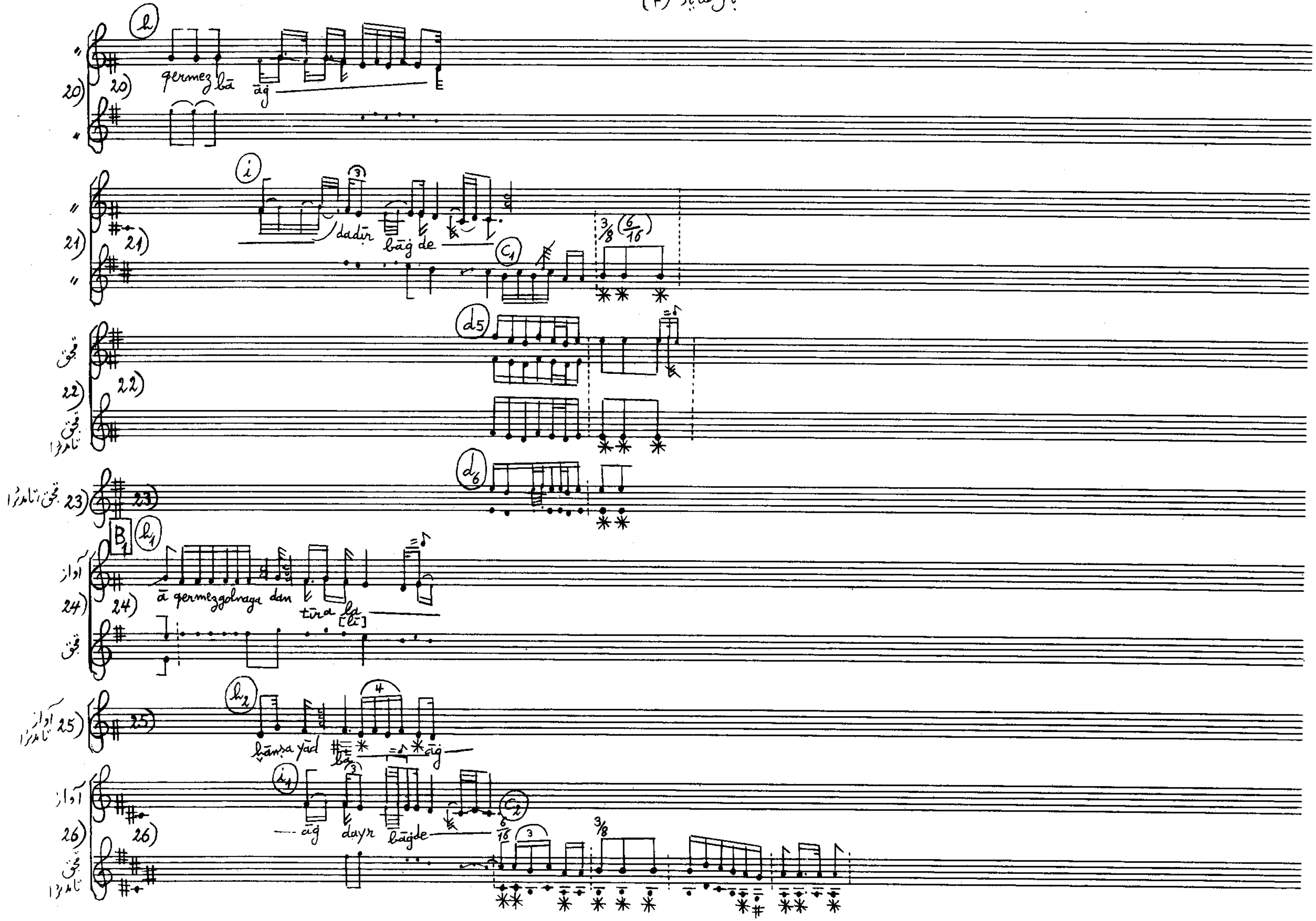


بال صایاد (۳)

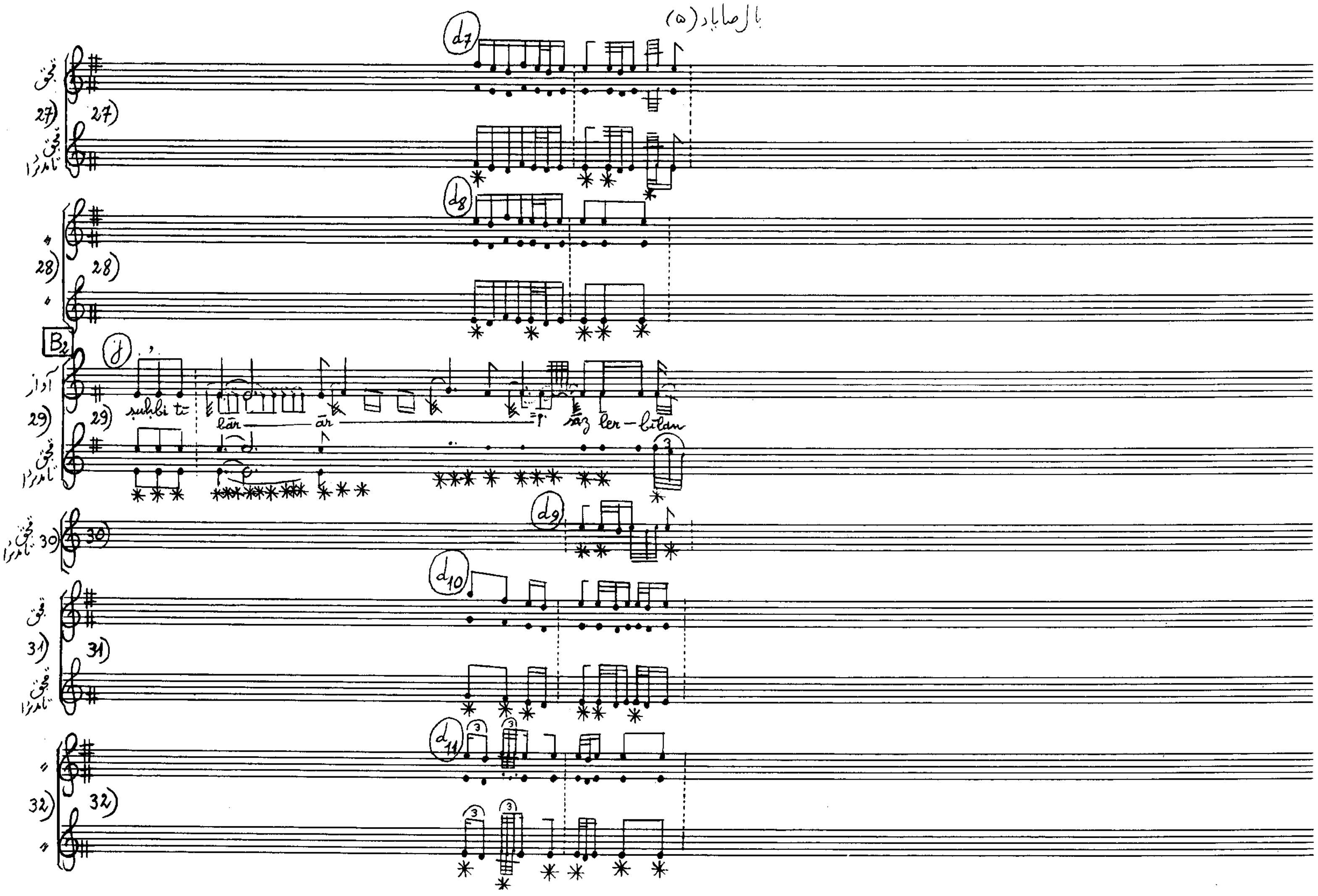


بال صایاد (۴)

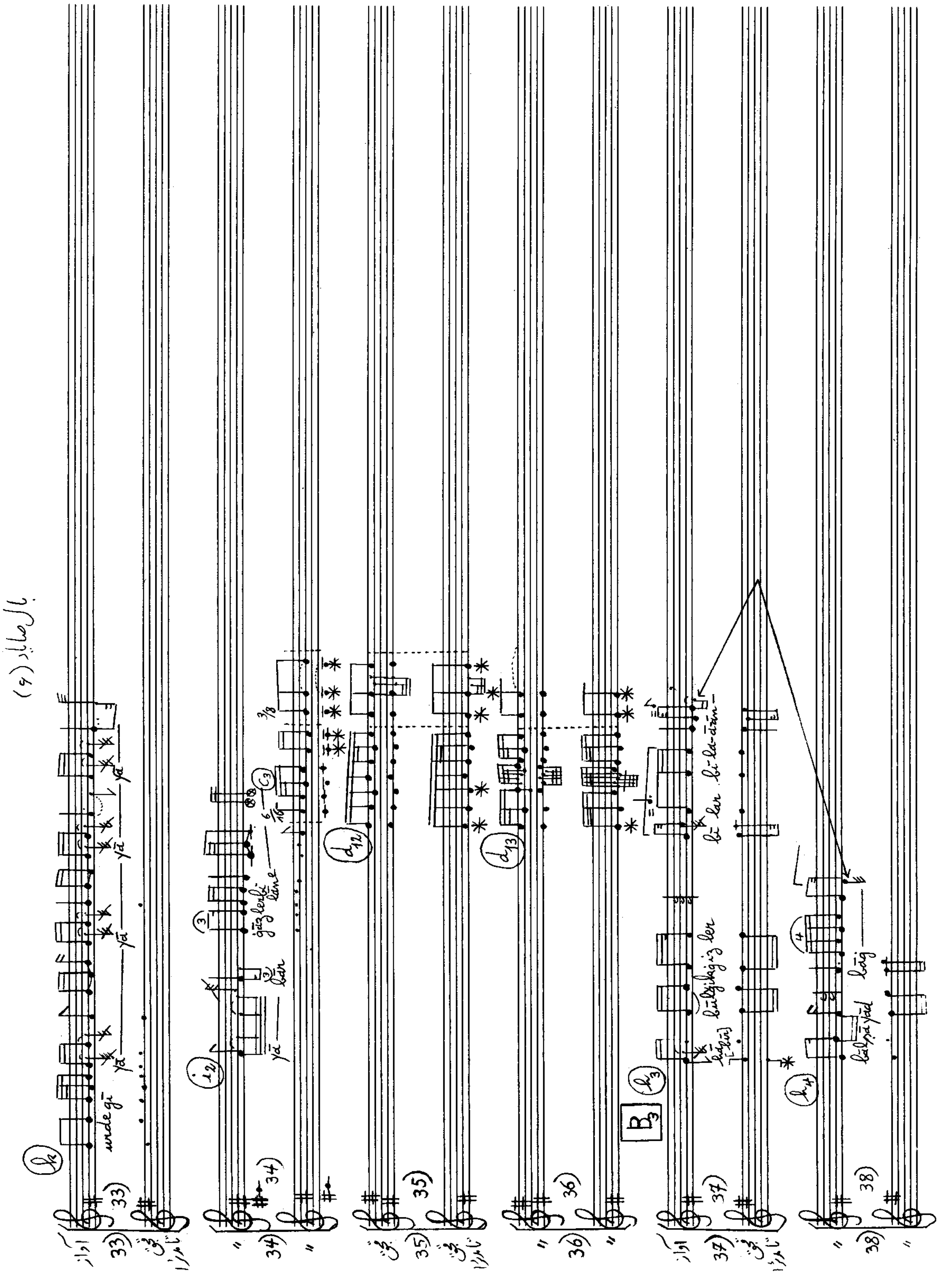
بال صایاد (۴)



بال صایاد (۵)

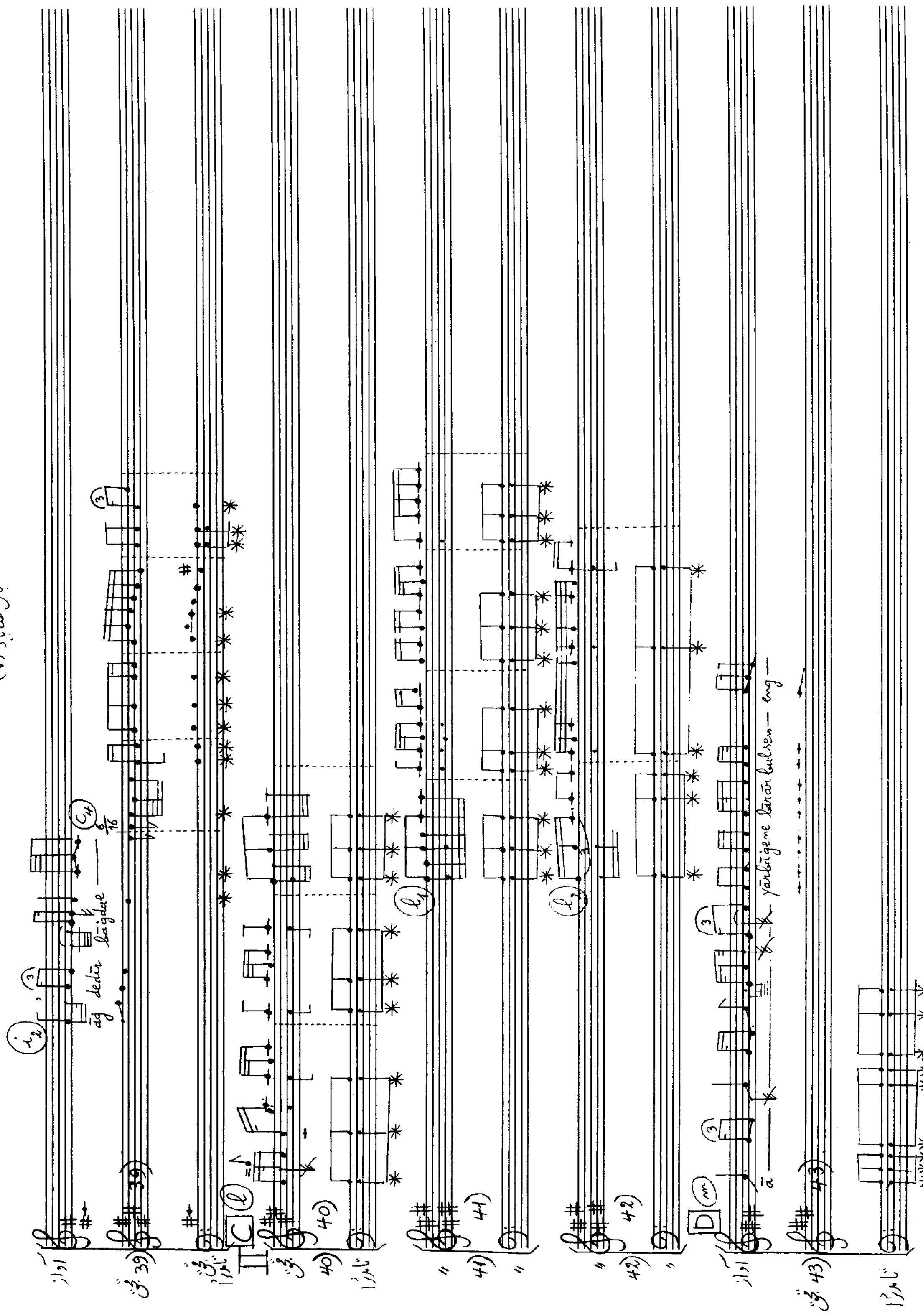


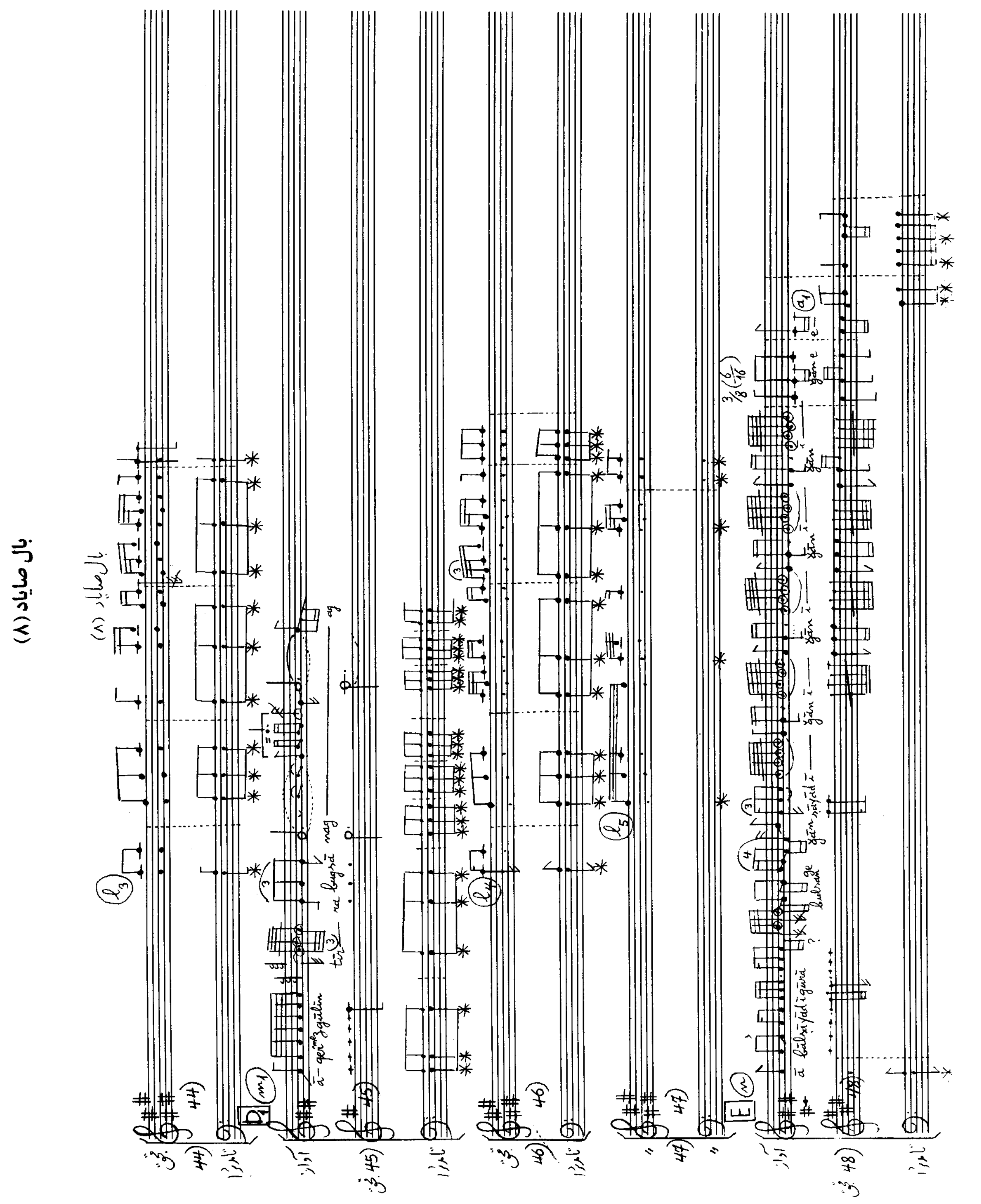
بال صایاد (۶)



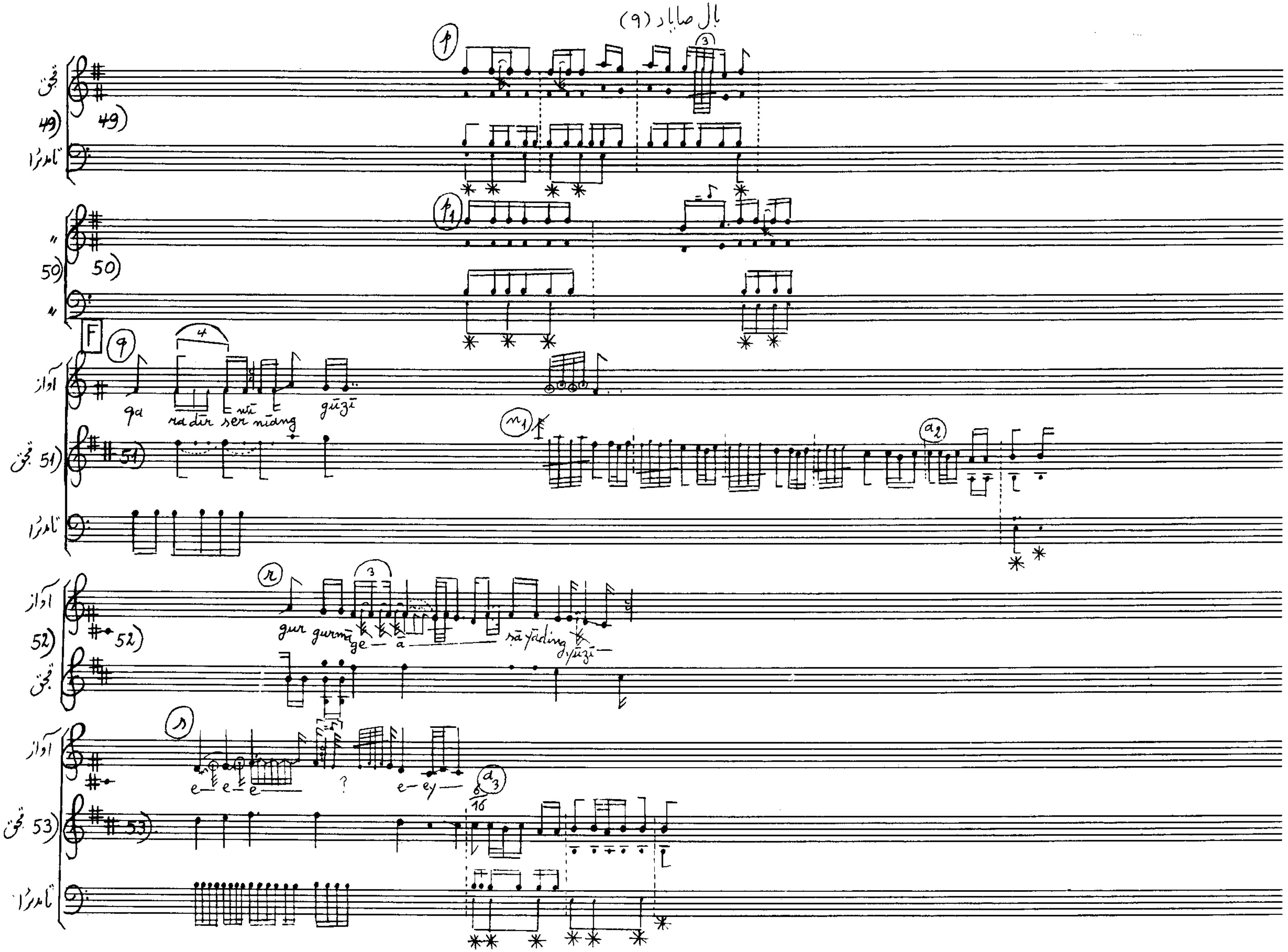
بال صاياد (٧)

بال صایاد (۷)



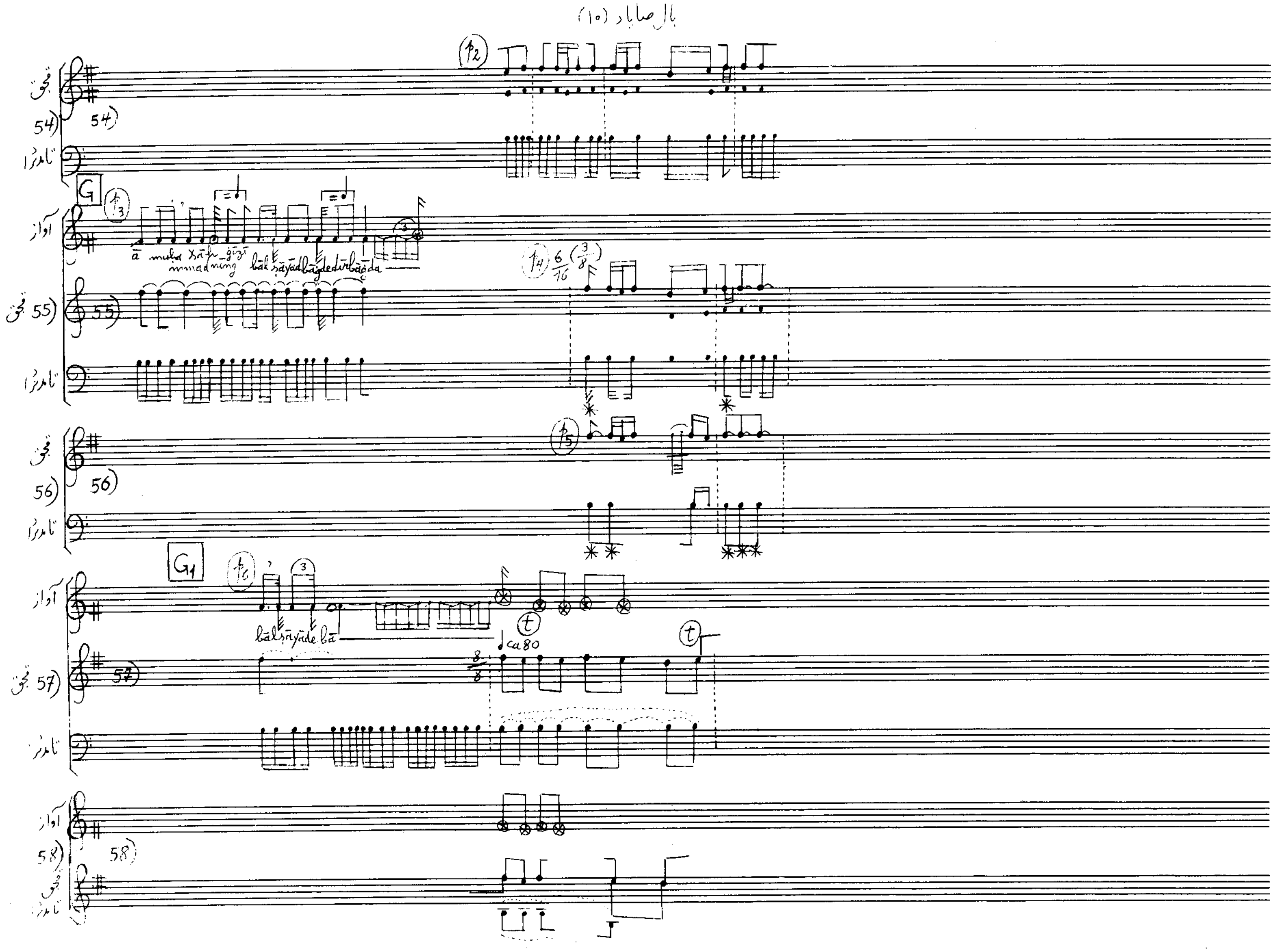

بال صایاد (۸)

بال صاياد (٩)

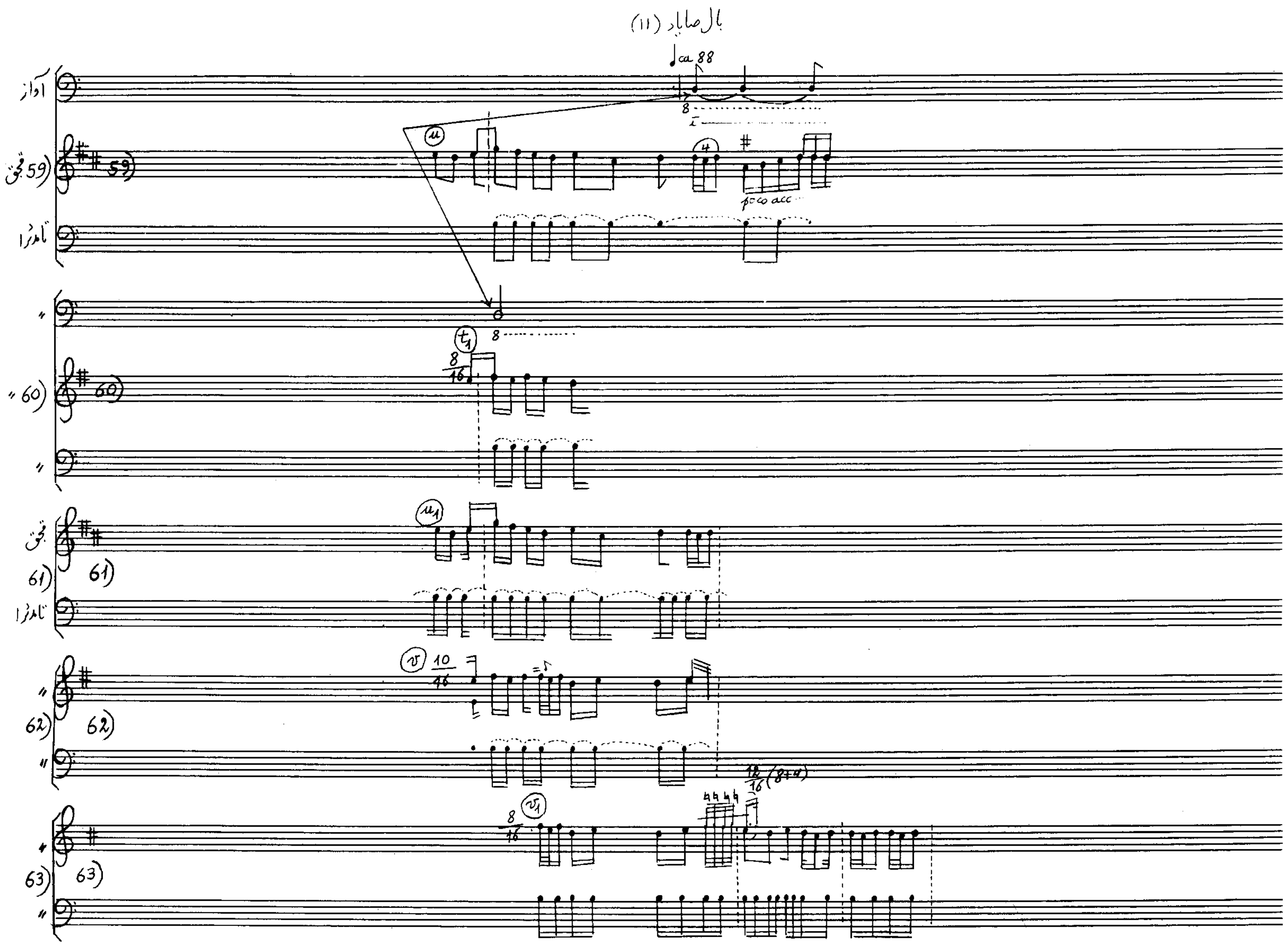


بال صاياد (٩)
غجك
تامدرا
آواز
F
qa radūr ser nūdang güzī
gur gurmā ge — ā — sā yāding güzī —
e — e — e
e — ey —
49)
50)
51)
52)
53)

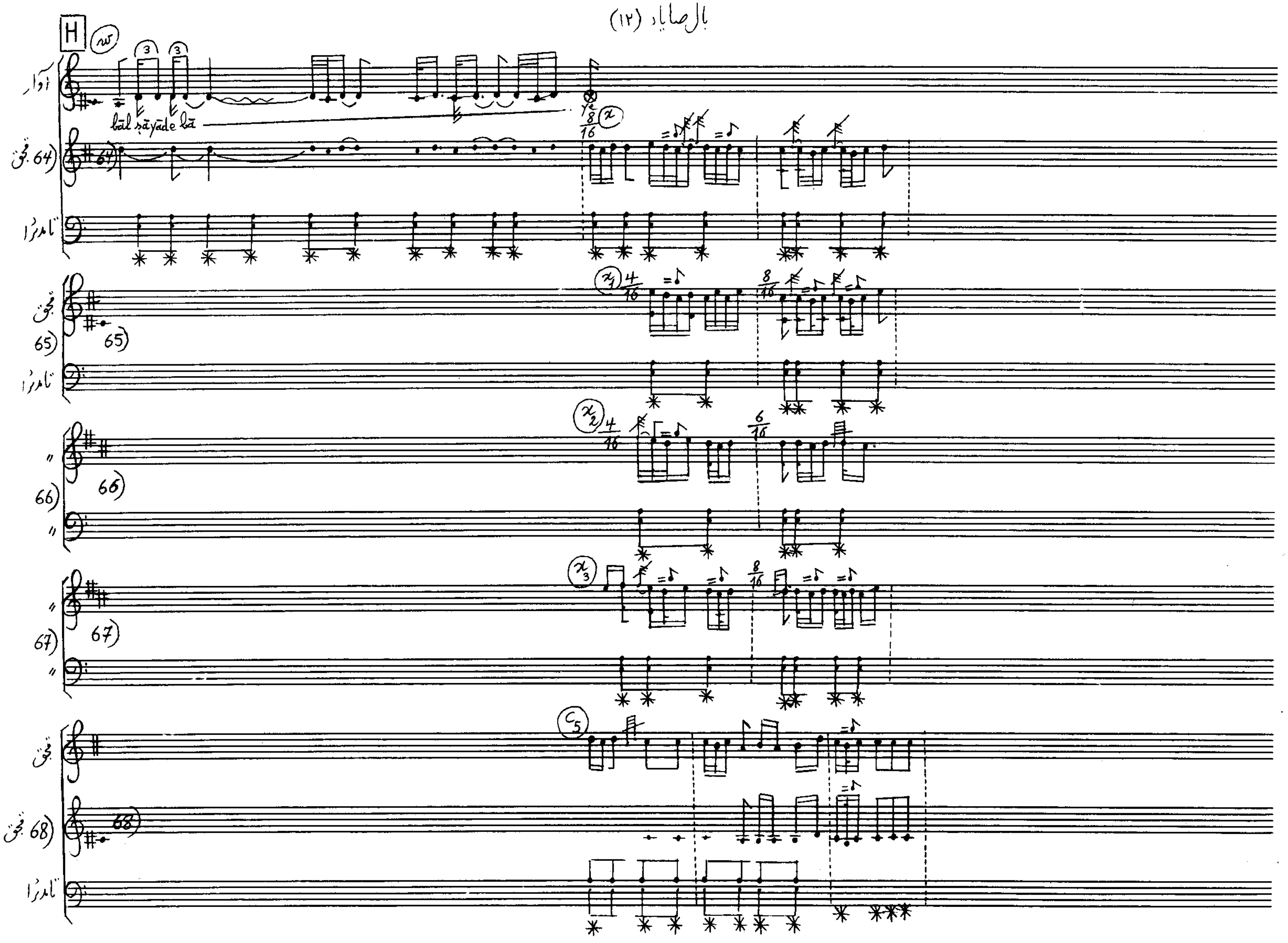
بال صایاد (۱۰)



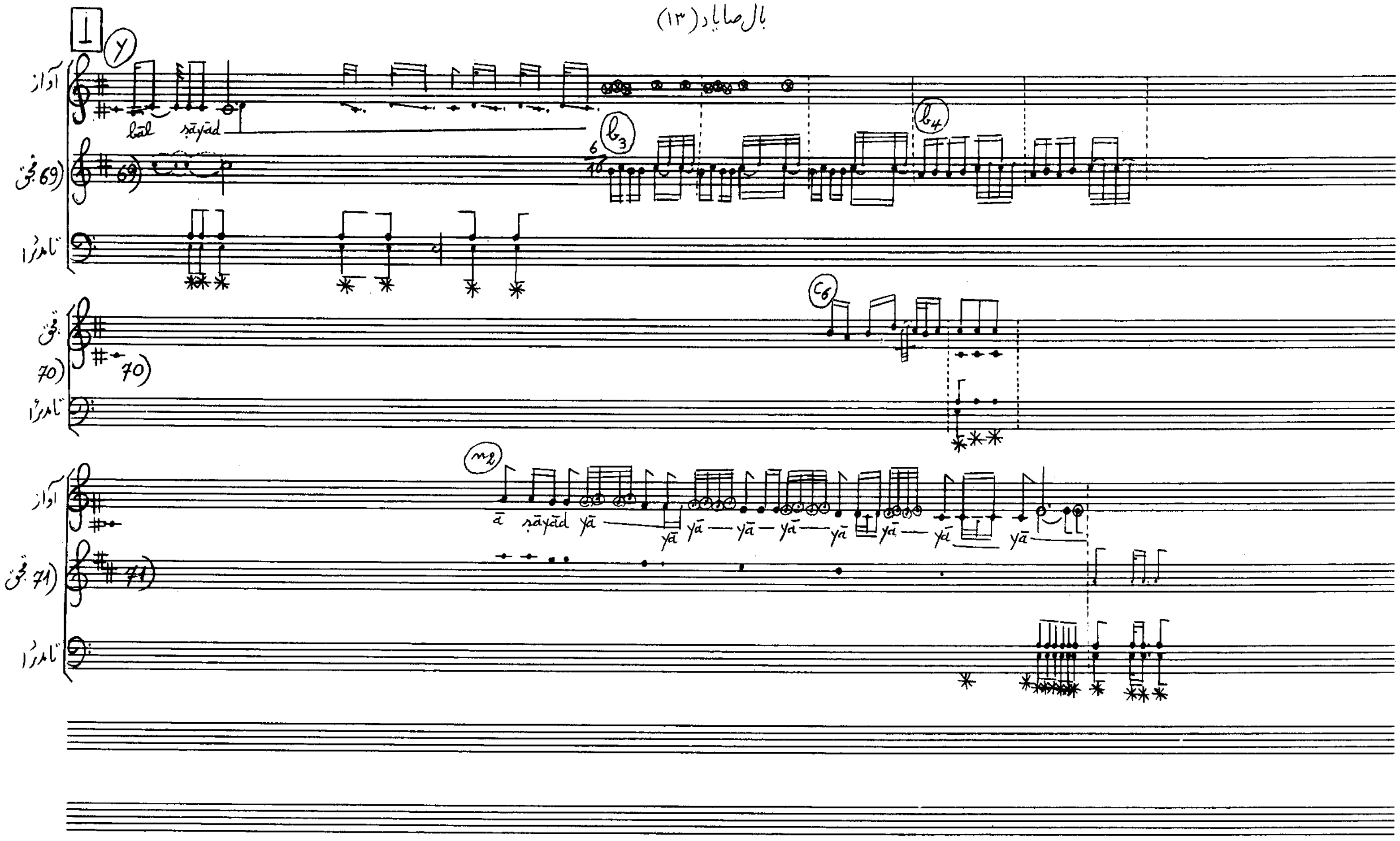
بال صایاد (۱۱)



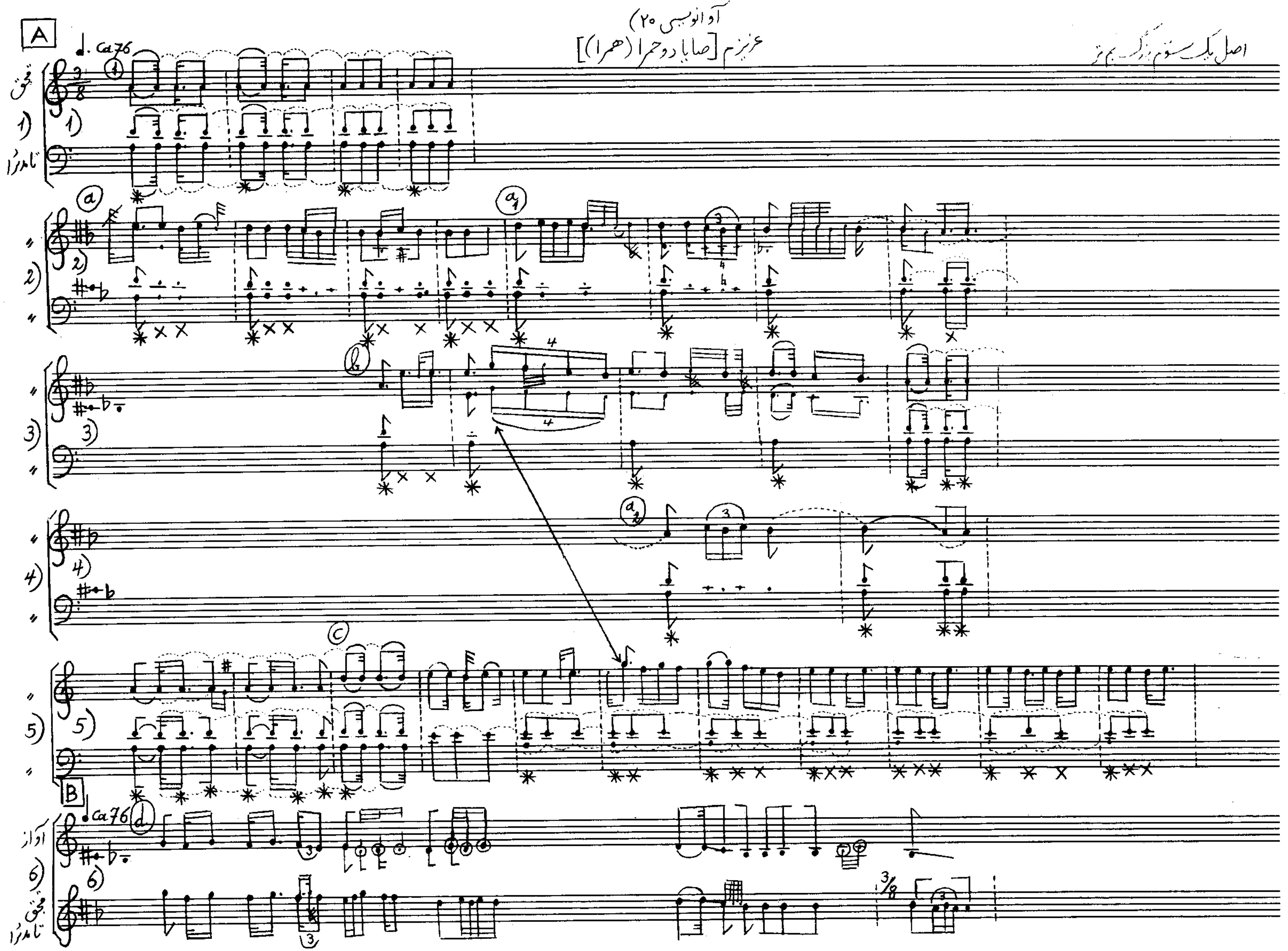
بال صایاد (۱۲)



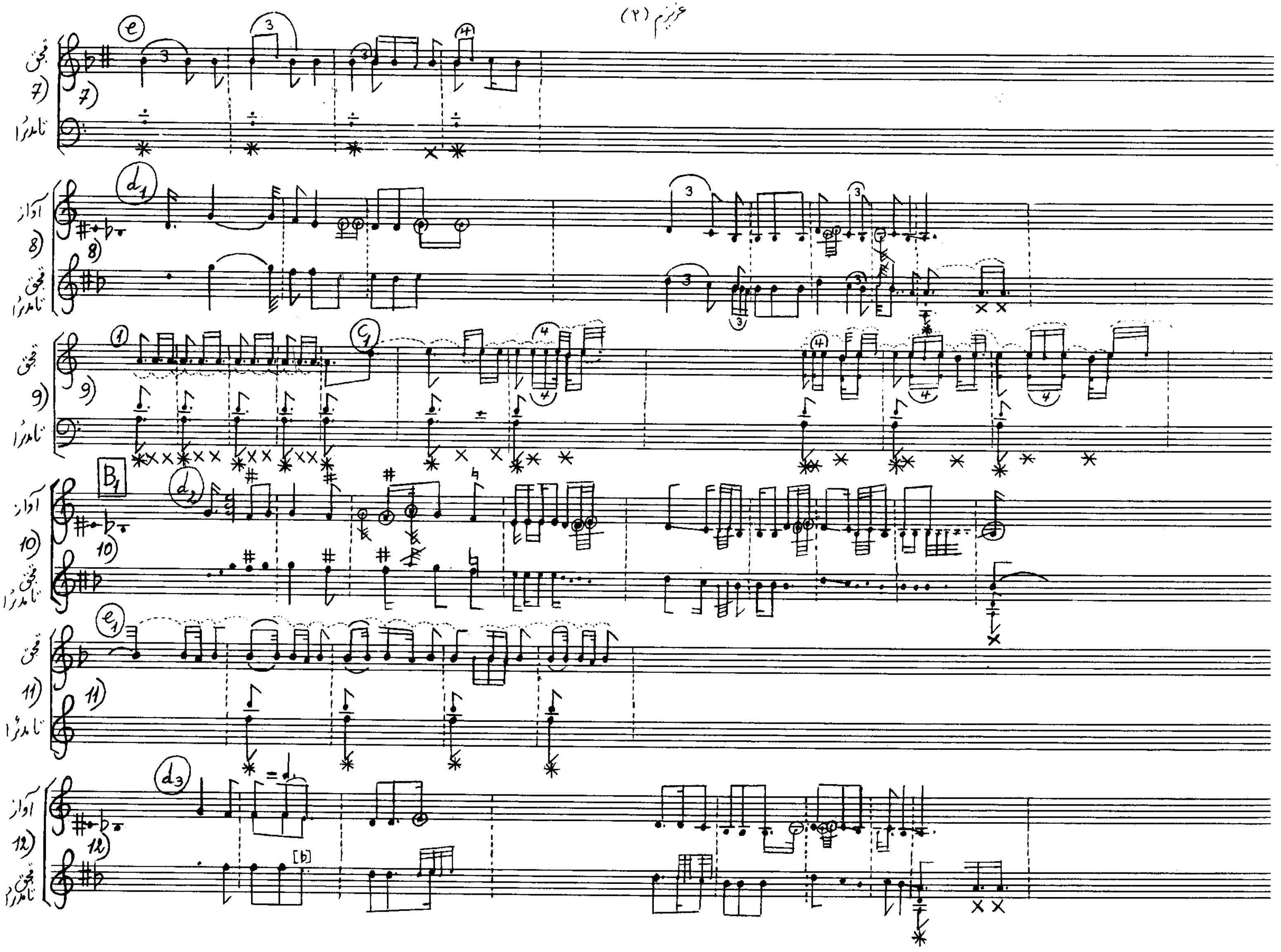
بال صایاد (۱۳)



(آوانویسی ۲۰) عزیزم [صایاد و حمرا (همرا)]

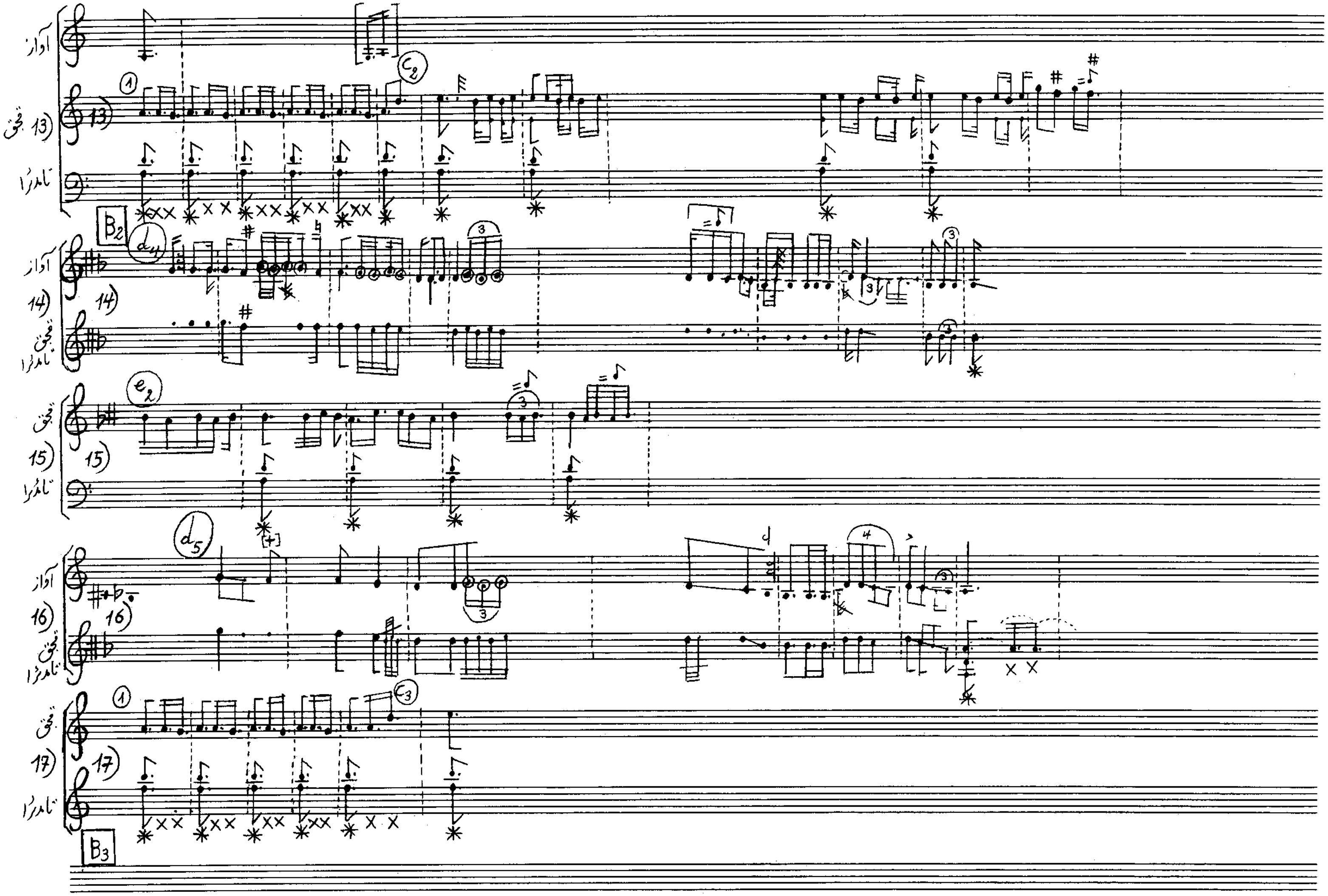


عزیزم (۲)

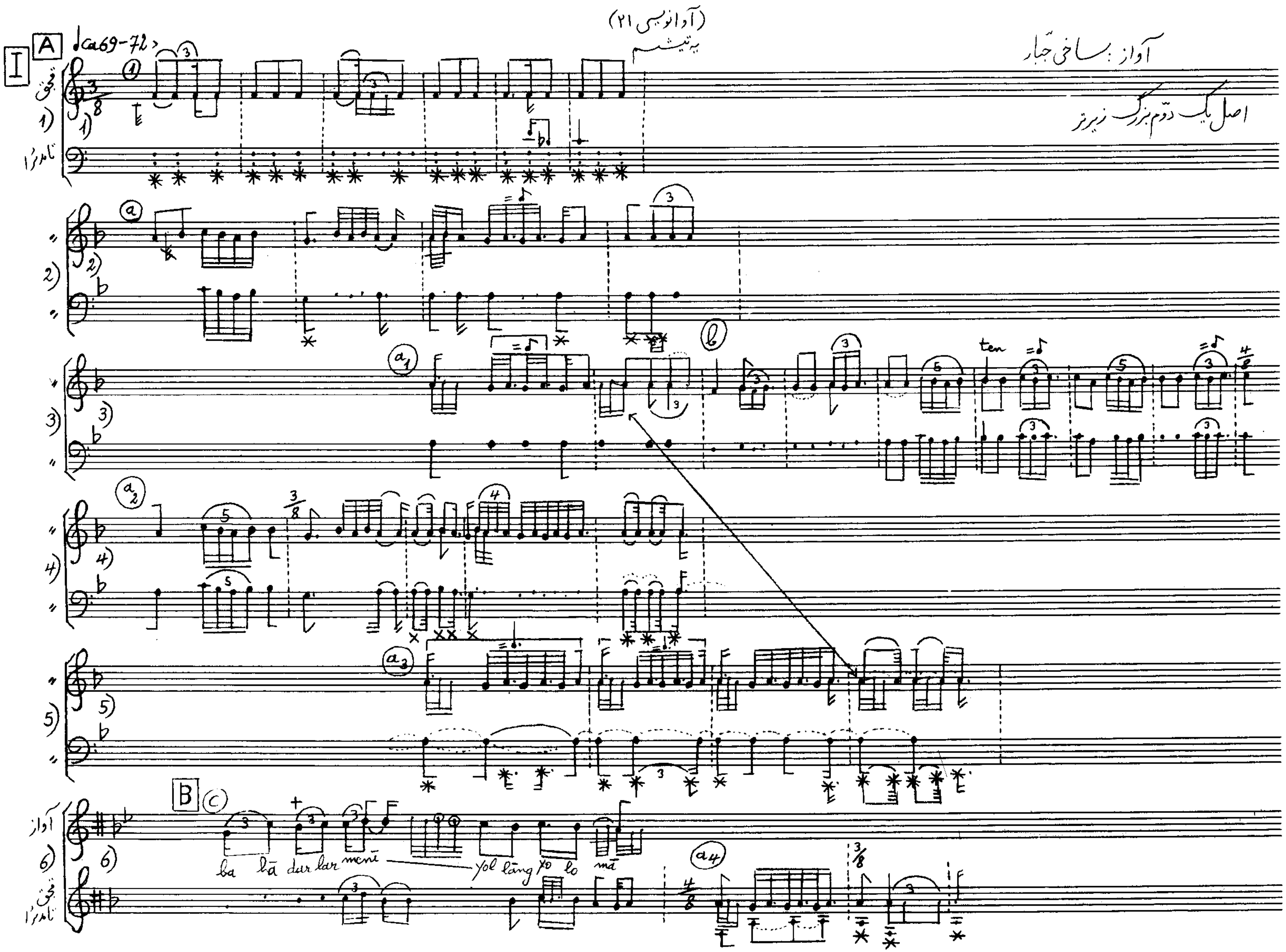


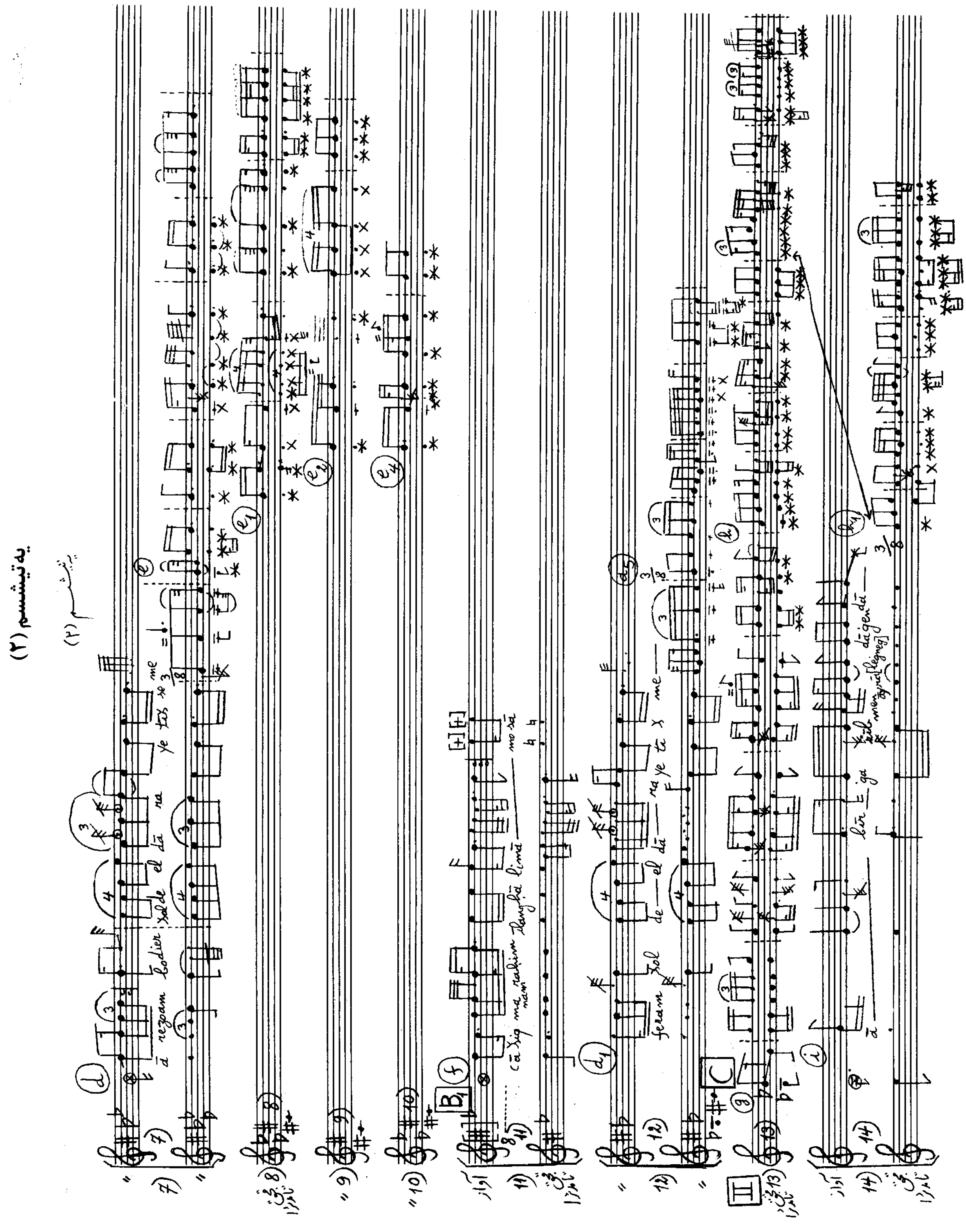
عزیزم (۳)

عزیزم (۳)

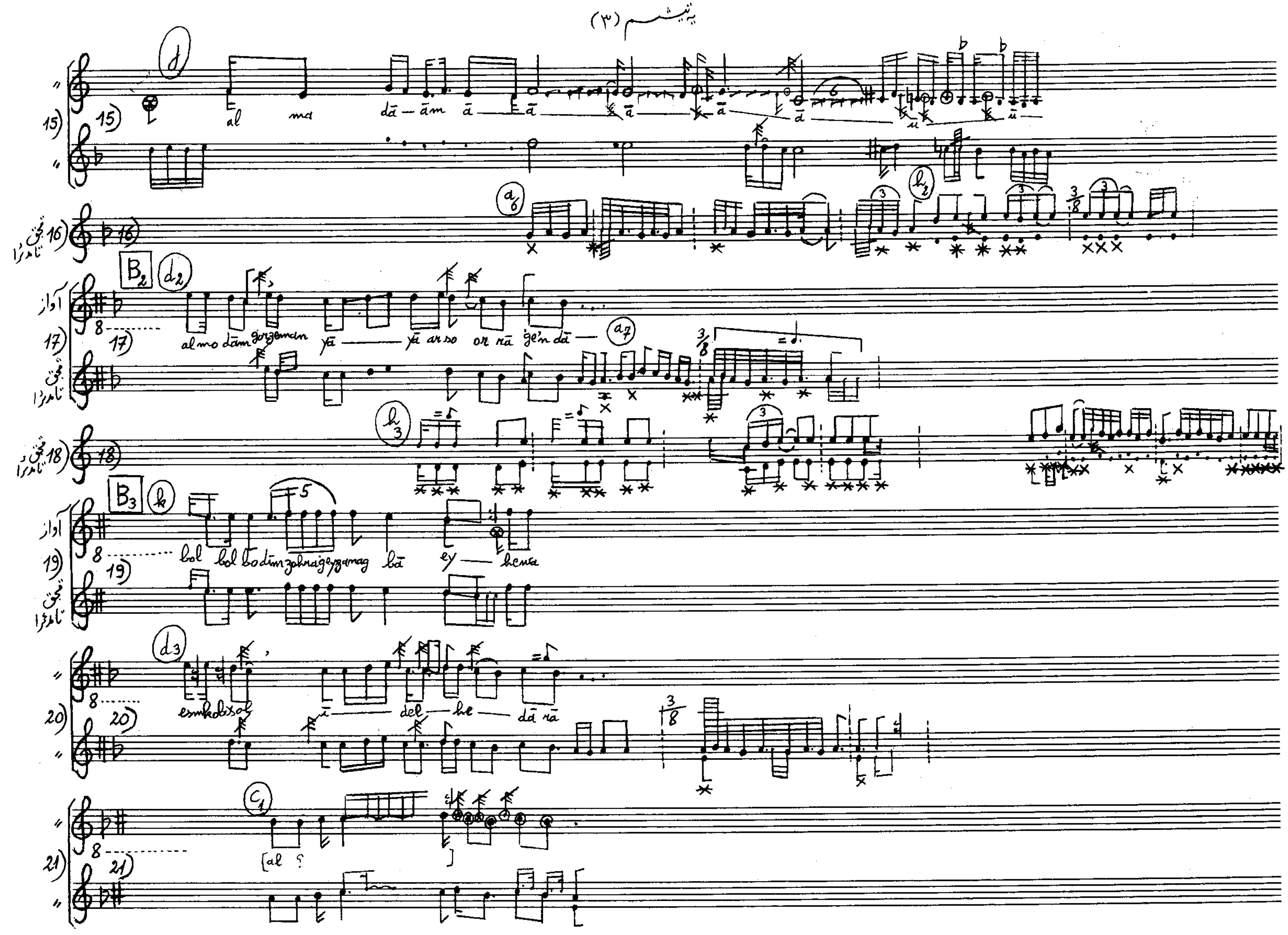


(آوانویسی (۲۱) یه‌تیشسم



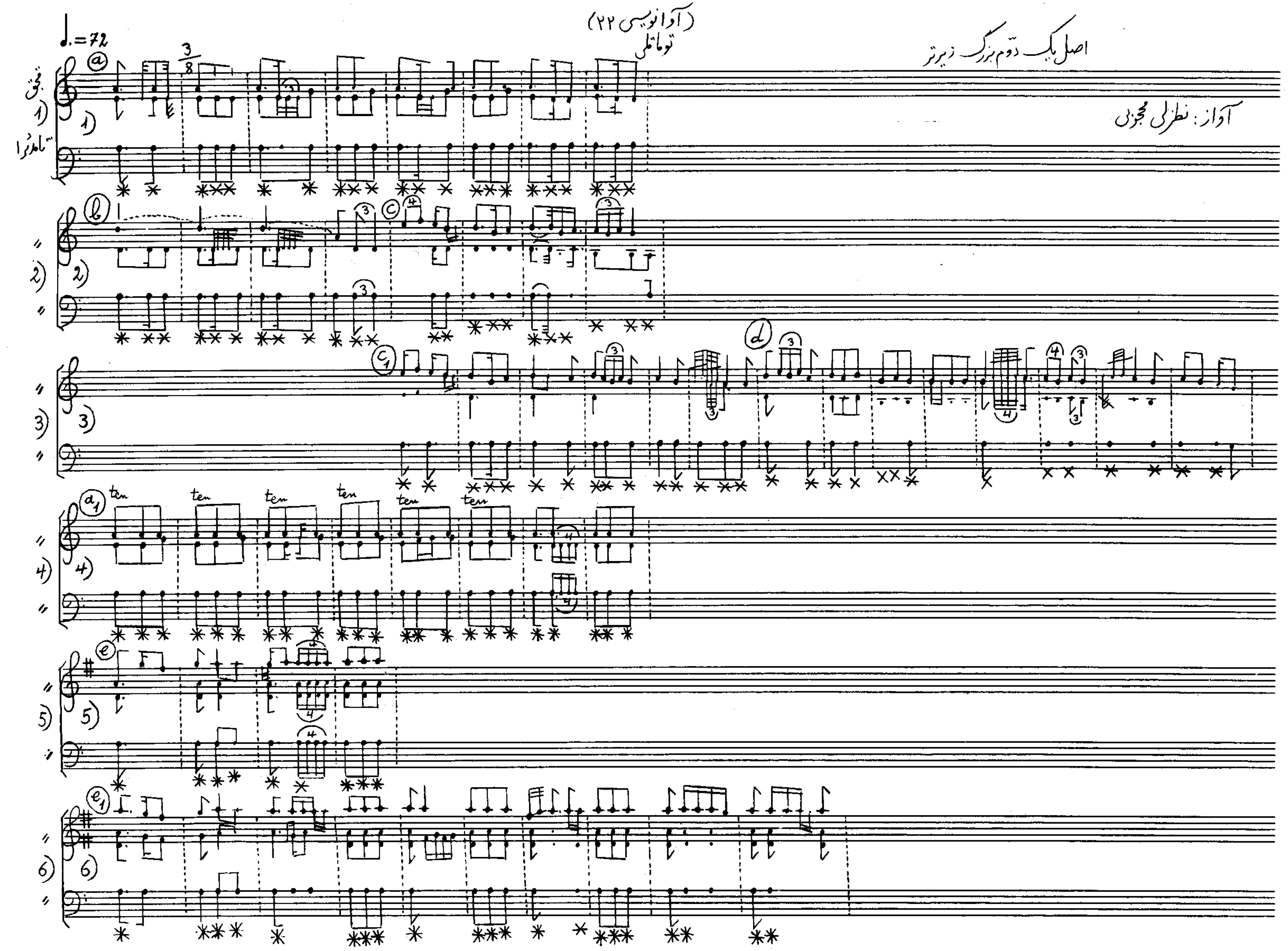


یه‌تیشسم (۳)

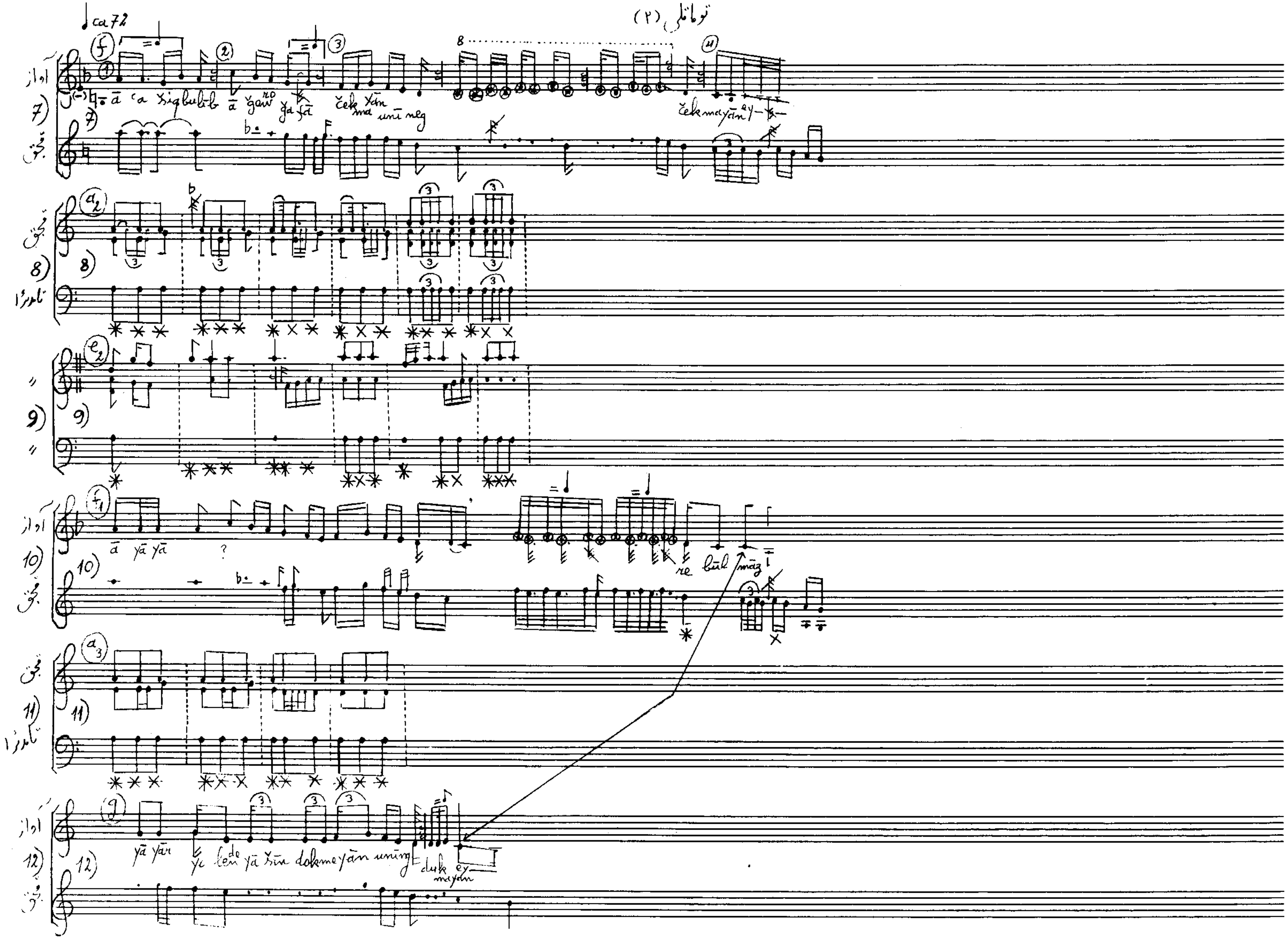


(۳)
15)
al ma dā — ām ā — ā — ā — ā — ā — ū —
16)
B2
17)
al mo dām gorzamen yā — yā arso or rā gēn dā —
3/8
18)
B3
19)
bol bol bodim bā ey — hema
20)
d3
del — he — dā rā
3/8
21)
C1
[al ?

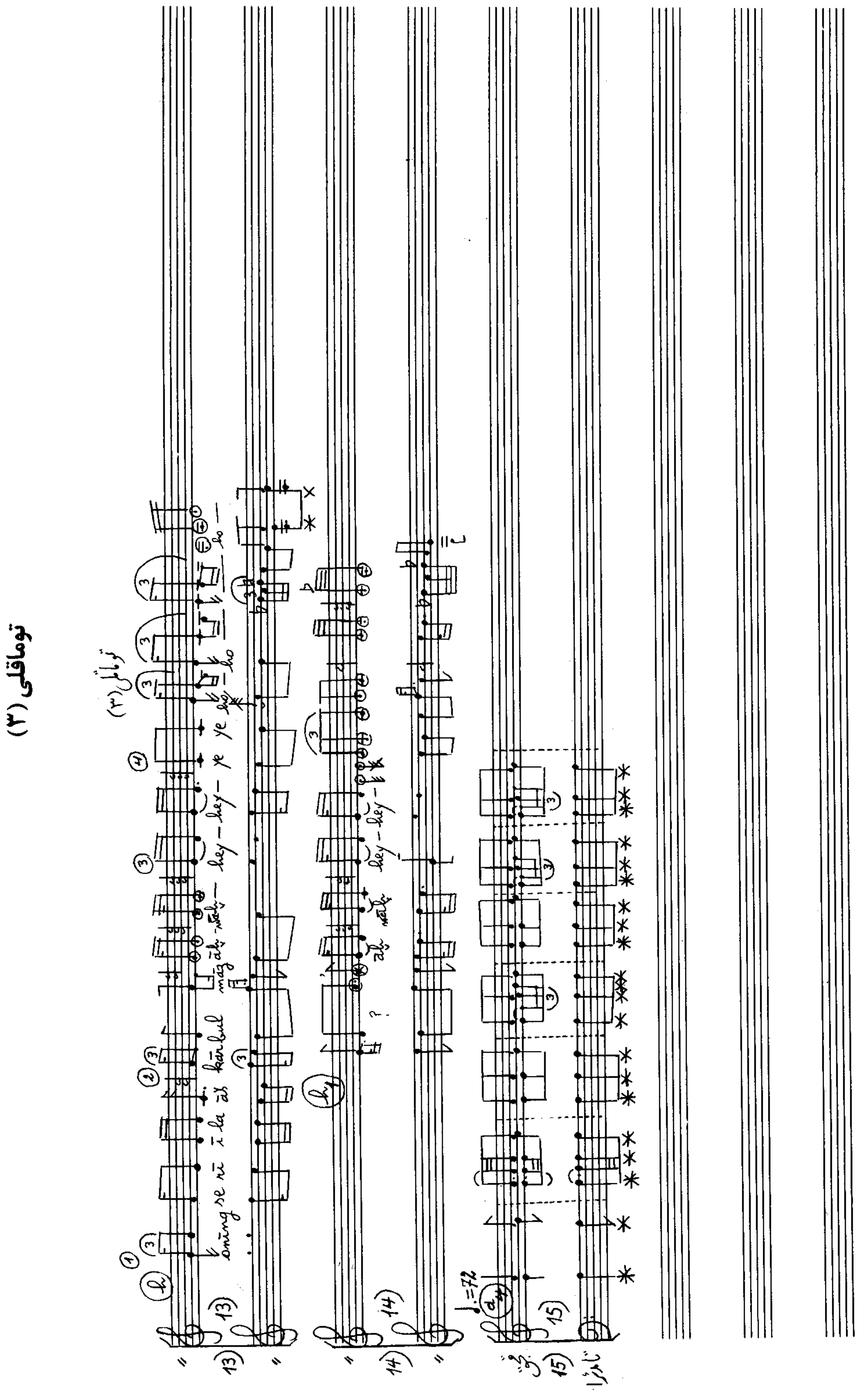
(آوانویسی ۲۲) توماقلی



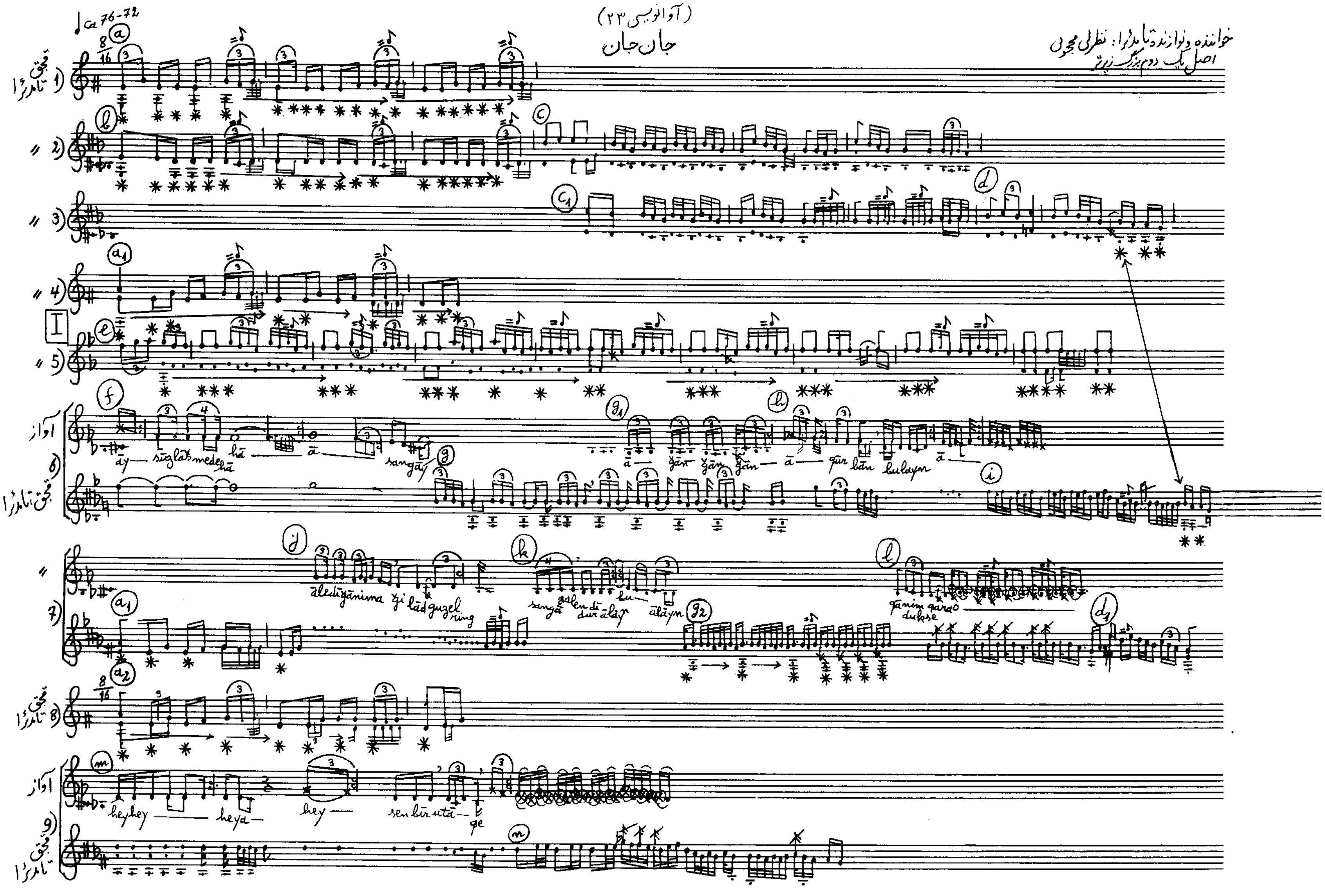
توماقلی (۲)



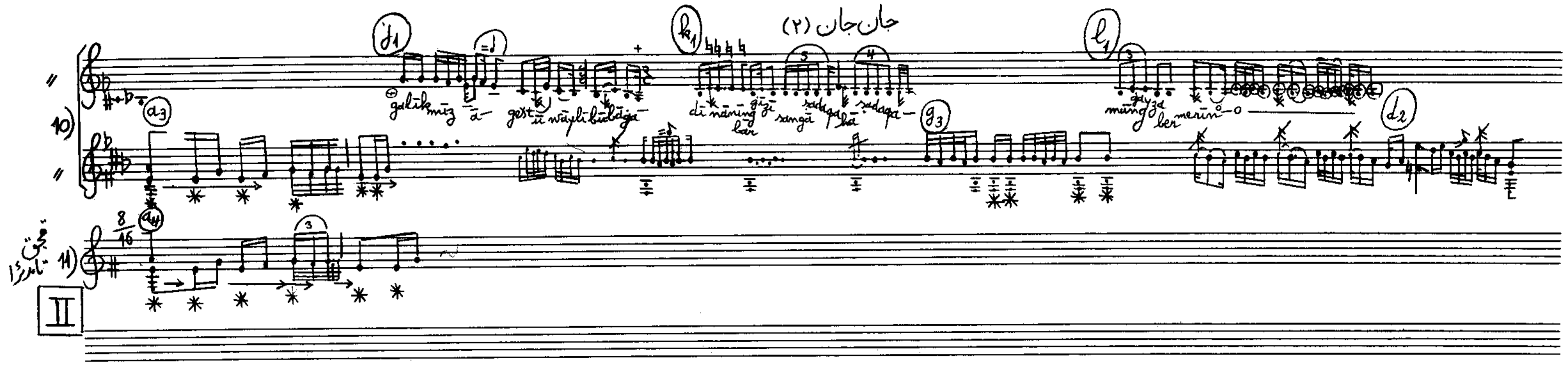
توماقلی (۳)



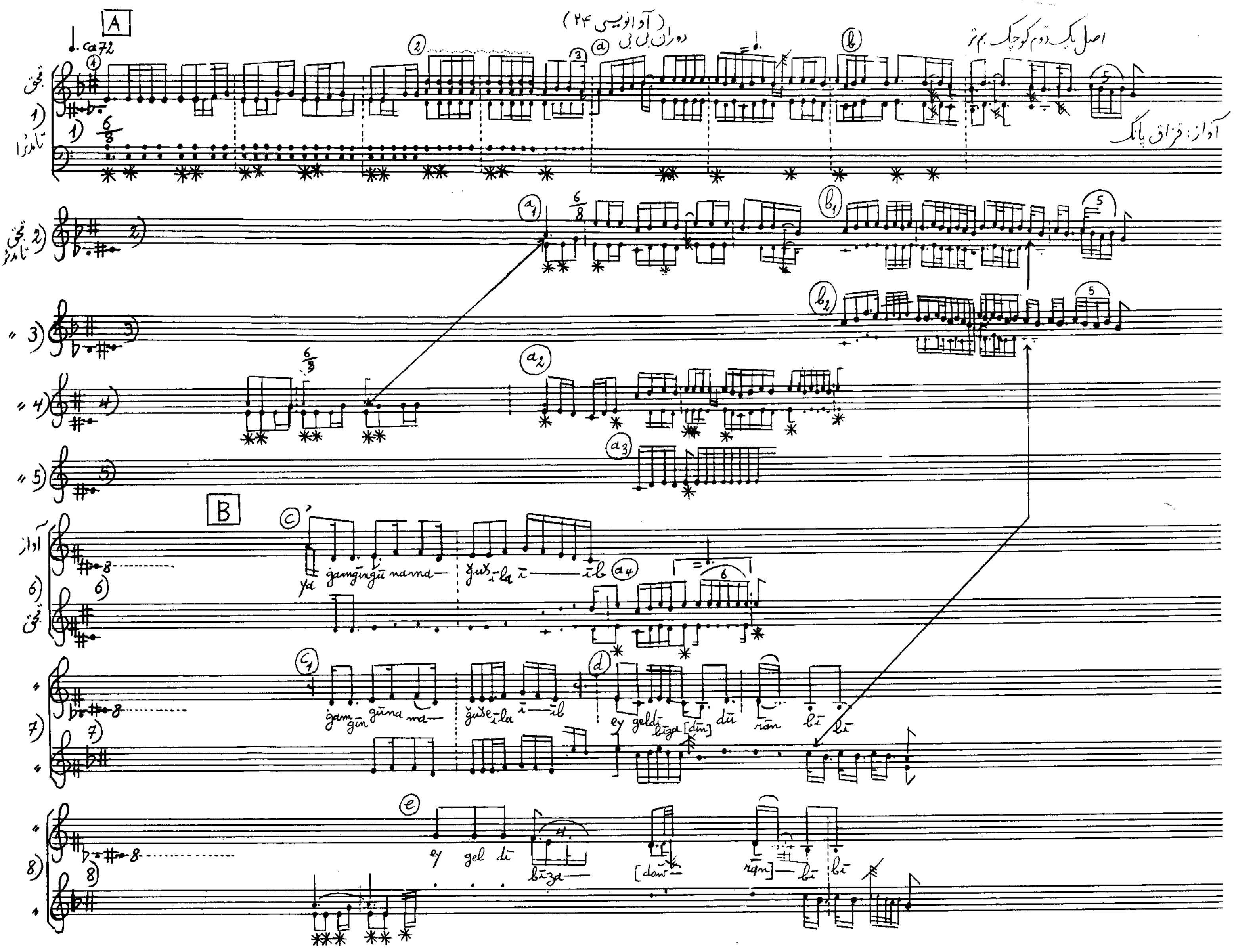
آوانویسی ۲۳) جان‌جان



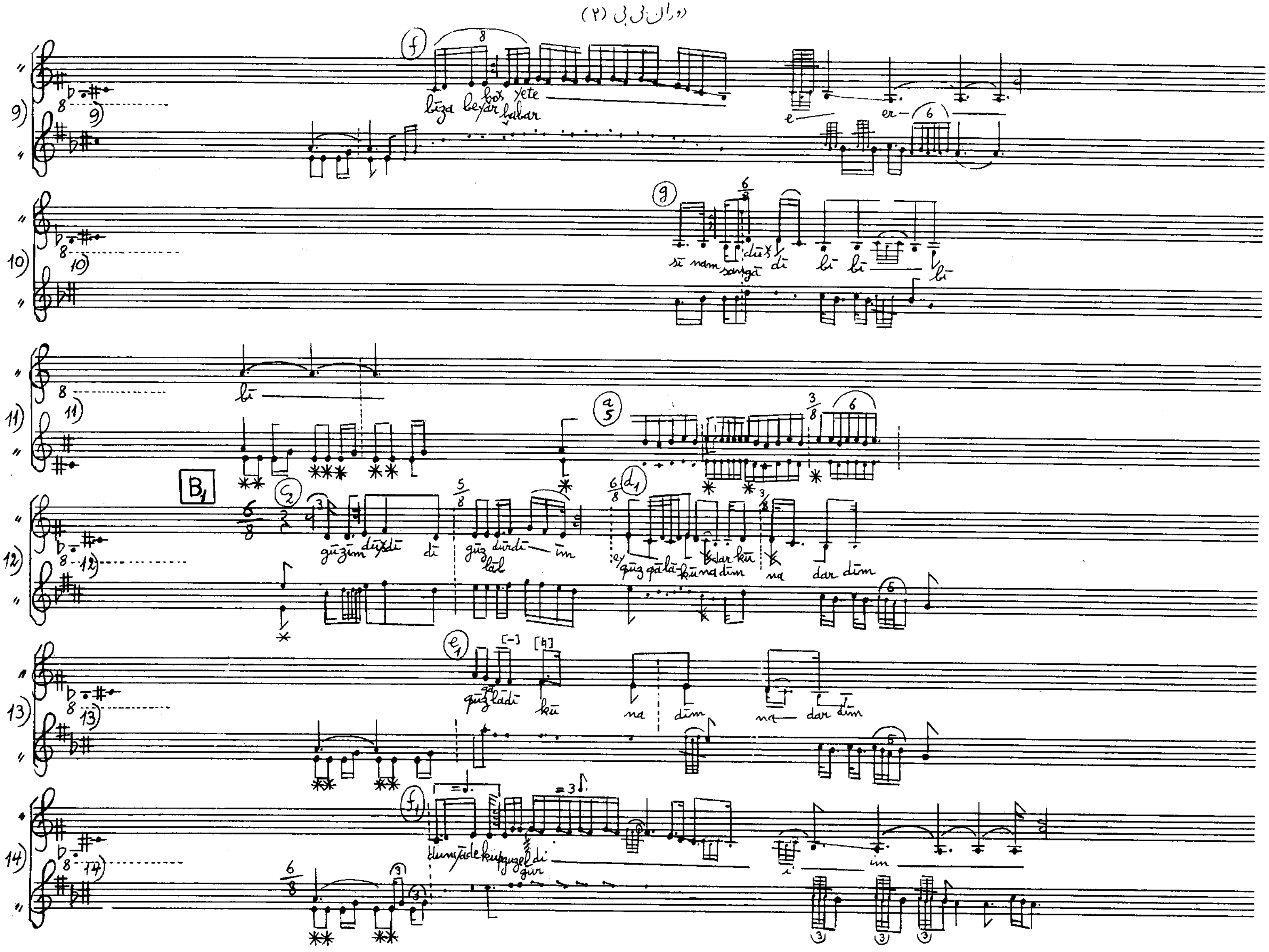
جان جان (۲)



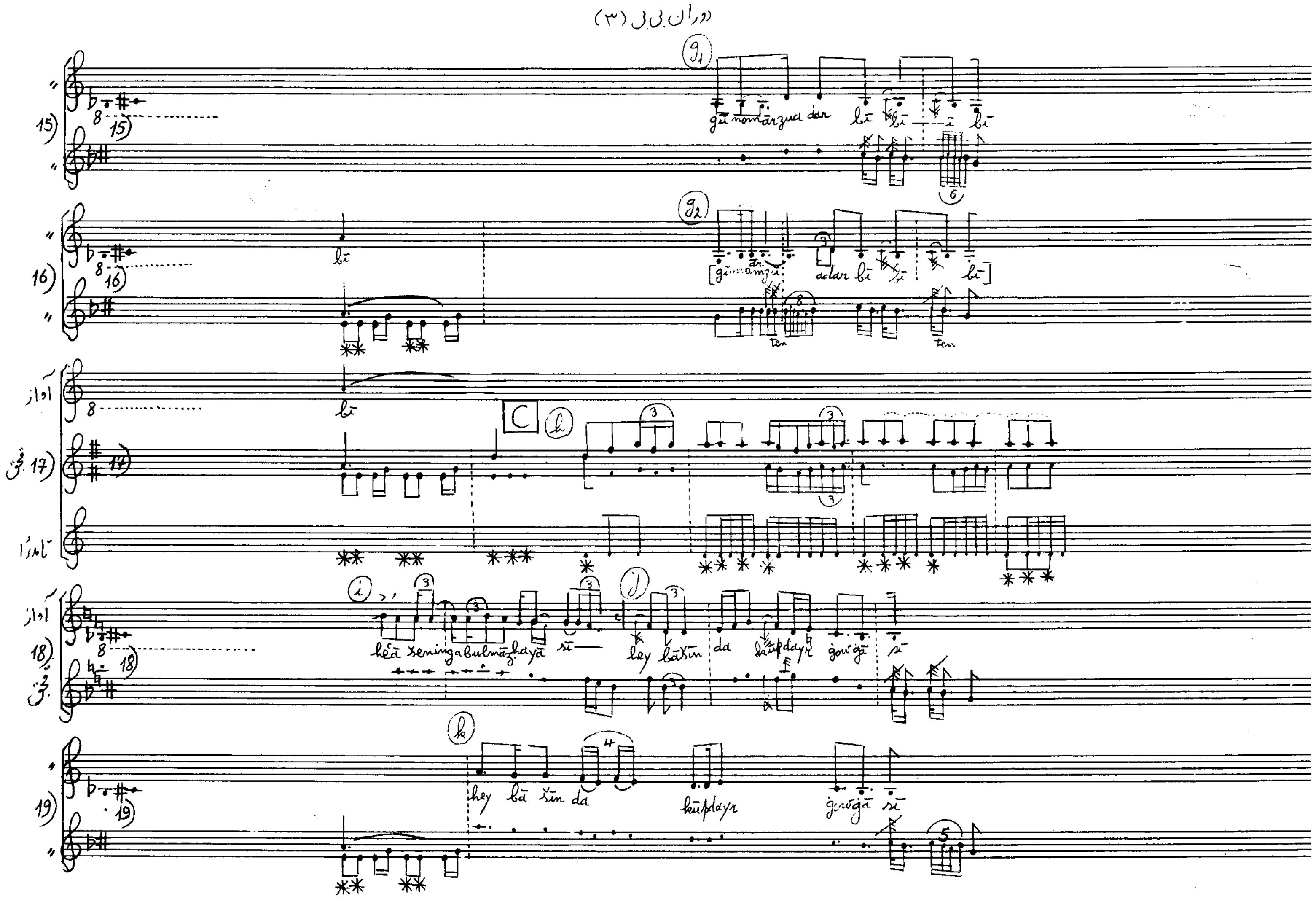
(آوانویسی ۲۴) دوران بی‌بی



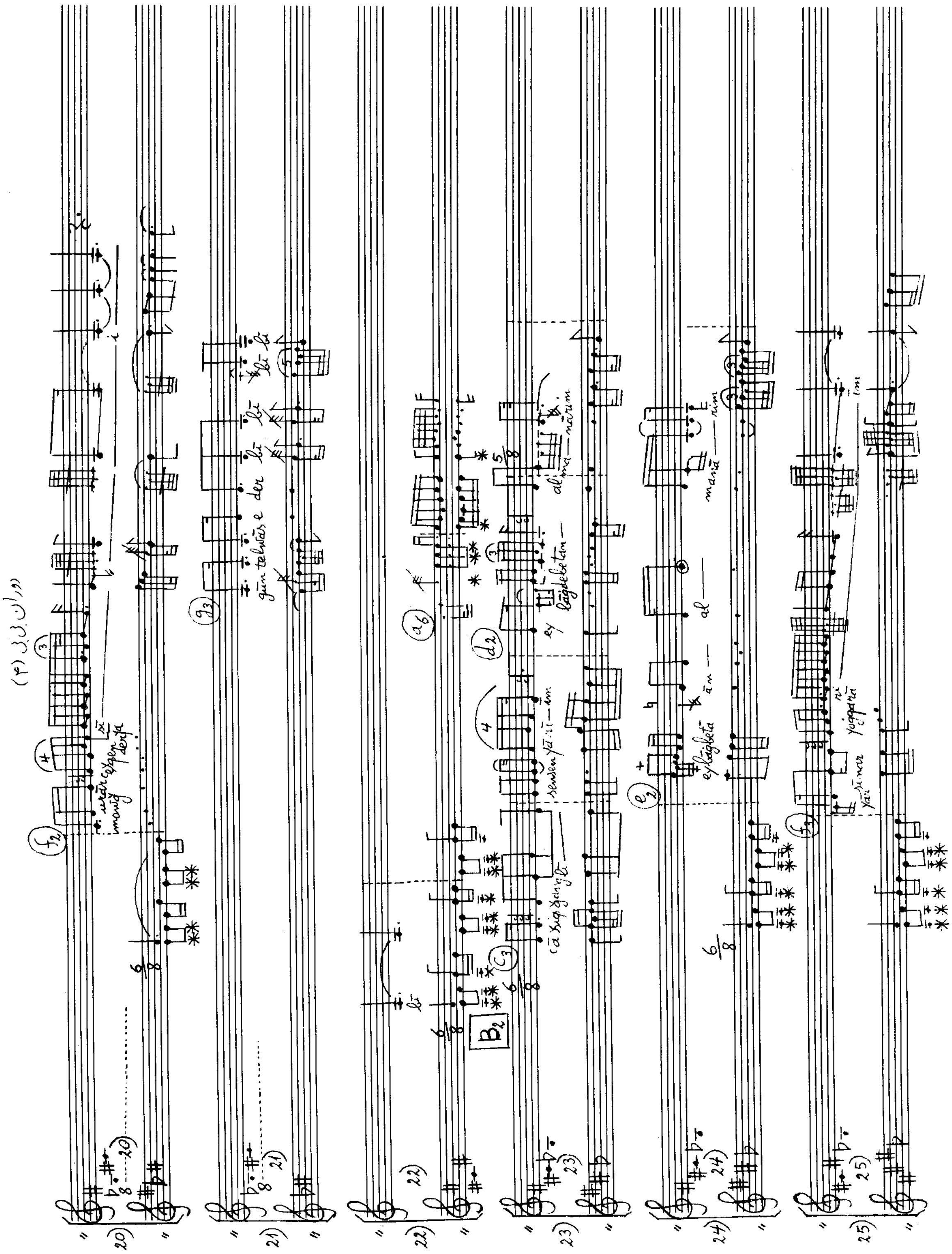
دوران بی‌بی (۲)



دوران بی‌بی (۳)

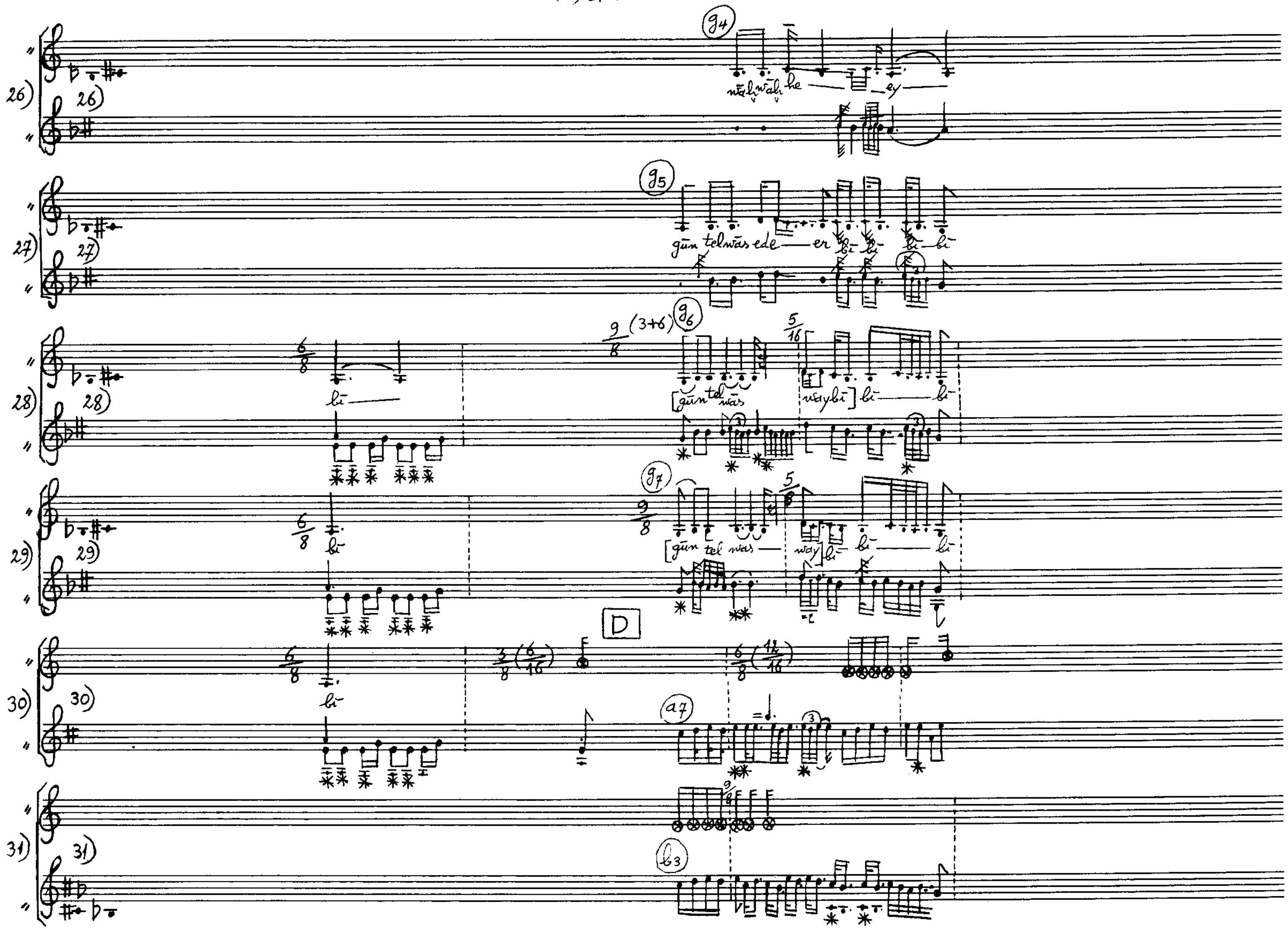

دوران بی بی (۳)
آواز
gü nomārzua dar bī bī ī bī
gümāmzī adar bī bī bī
bī
hēā xeningabulmāghayā sī hey bāsīn da küpdayr govgā sī
hey bā šīn da küpdayr govgā sī

دوران بی بی (۴)

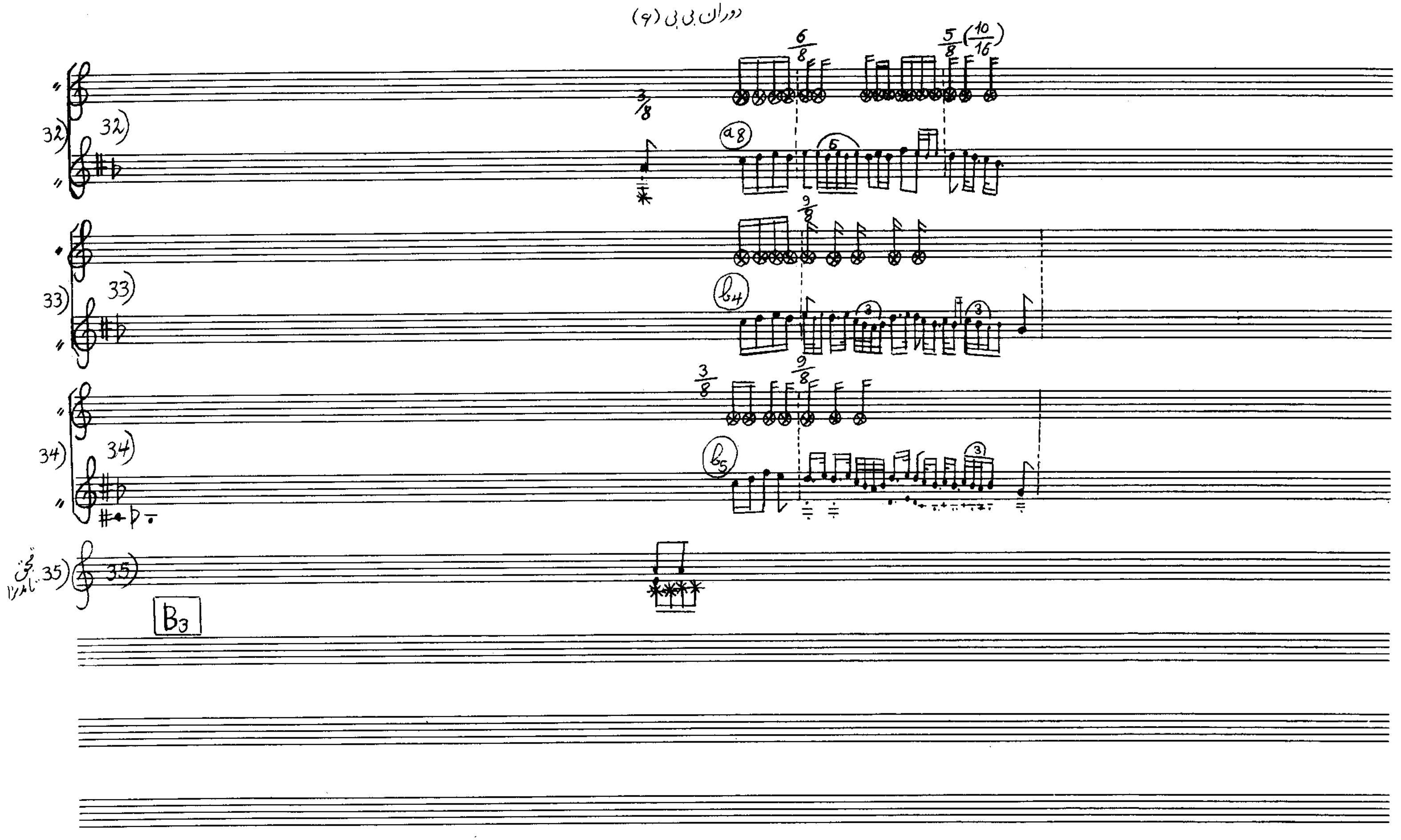


دوران بی‌بی (۵)

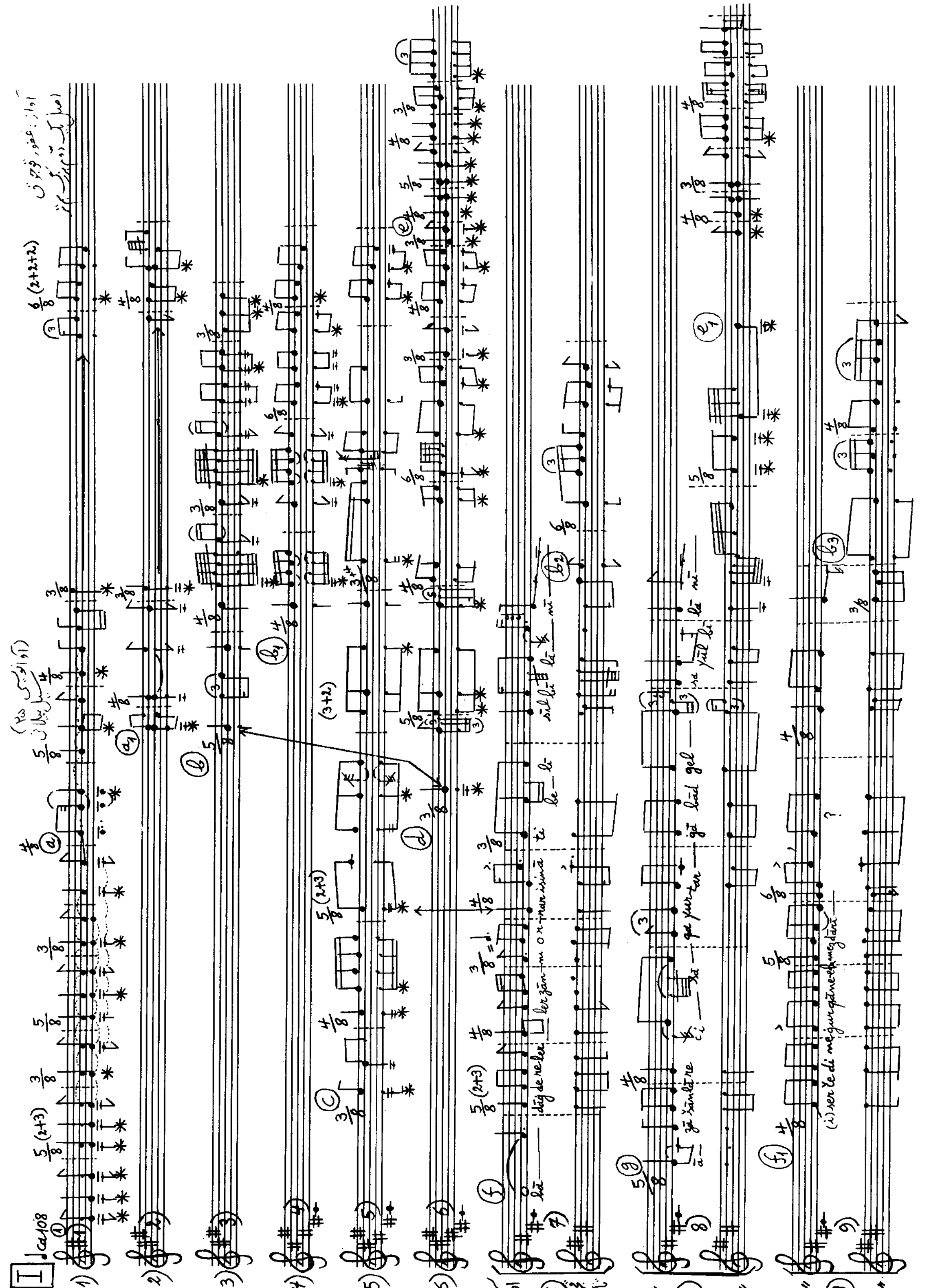
دوران بی بی (۵)



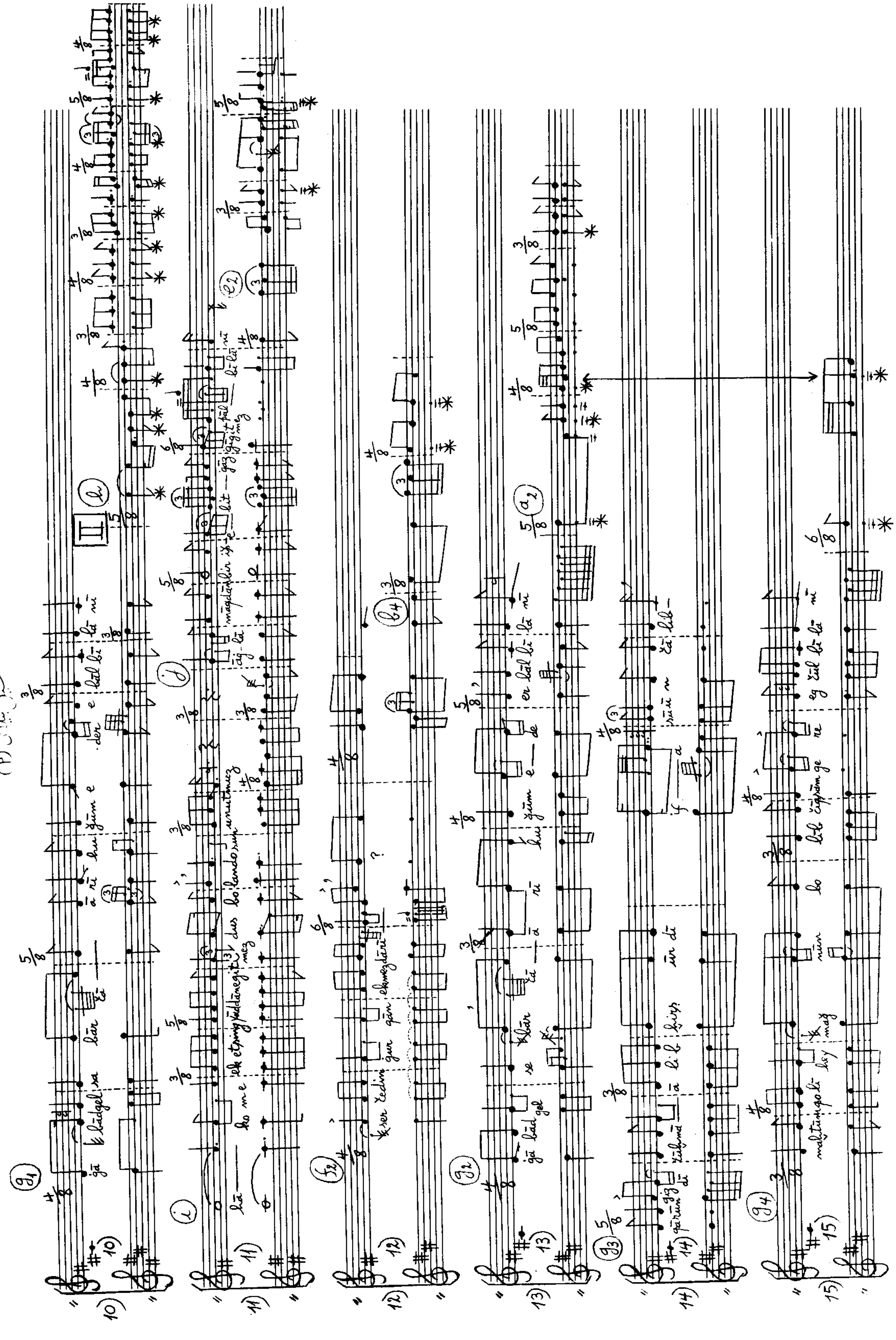
دوران بی‌بی (۶)



(آوانویسی ۲۵) سیل بیلانی

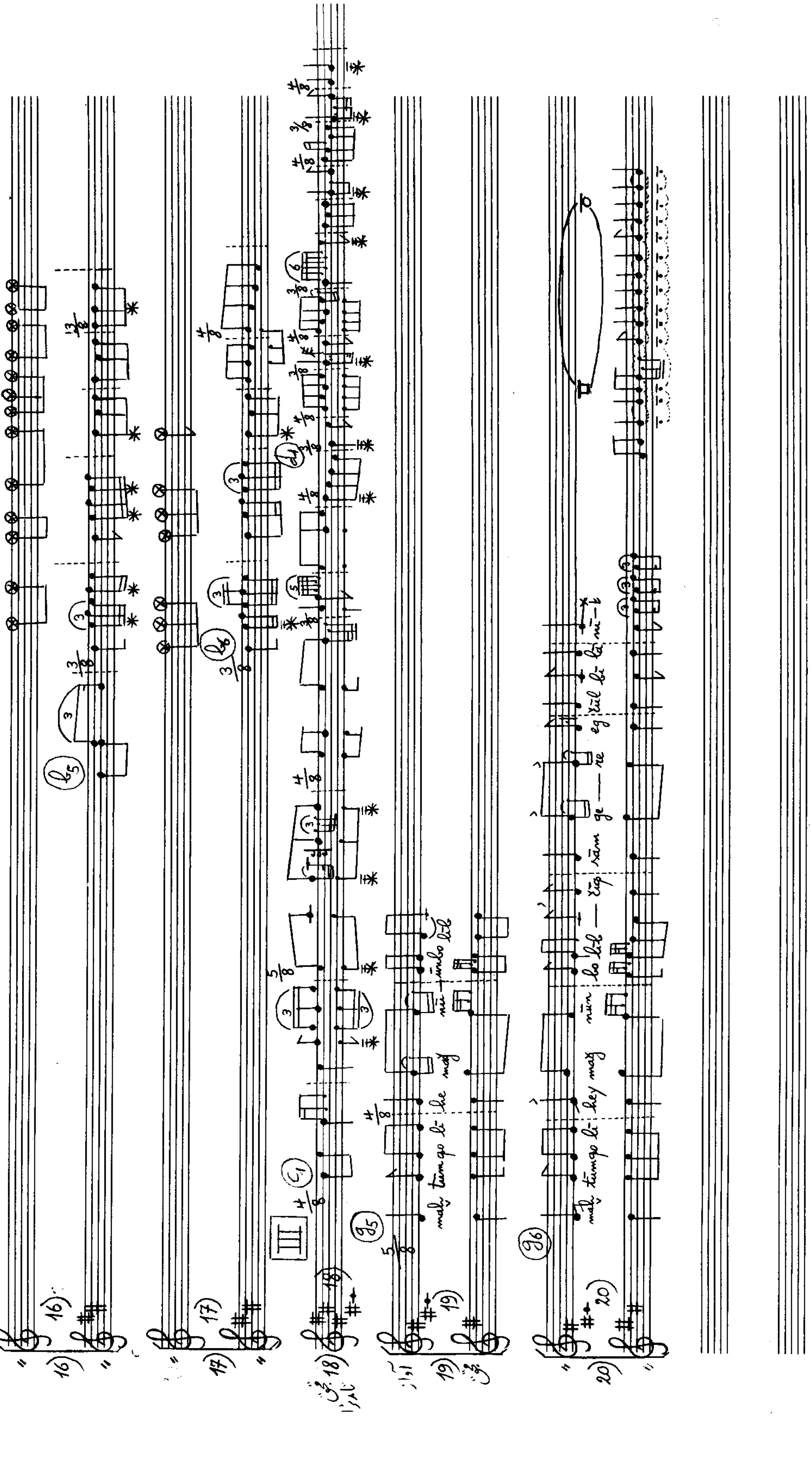


سیل بیلانی (۲)

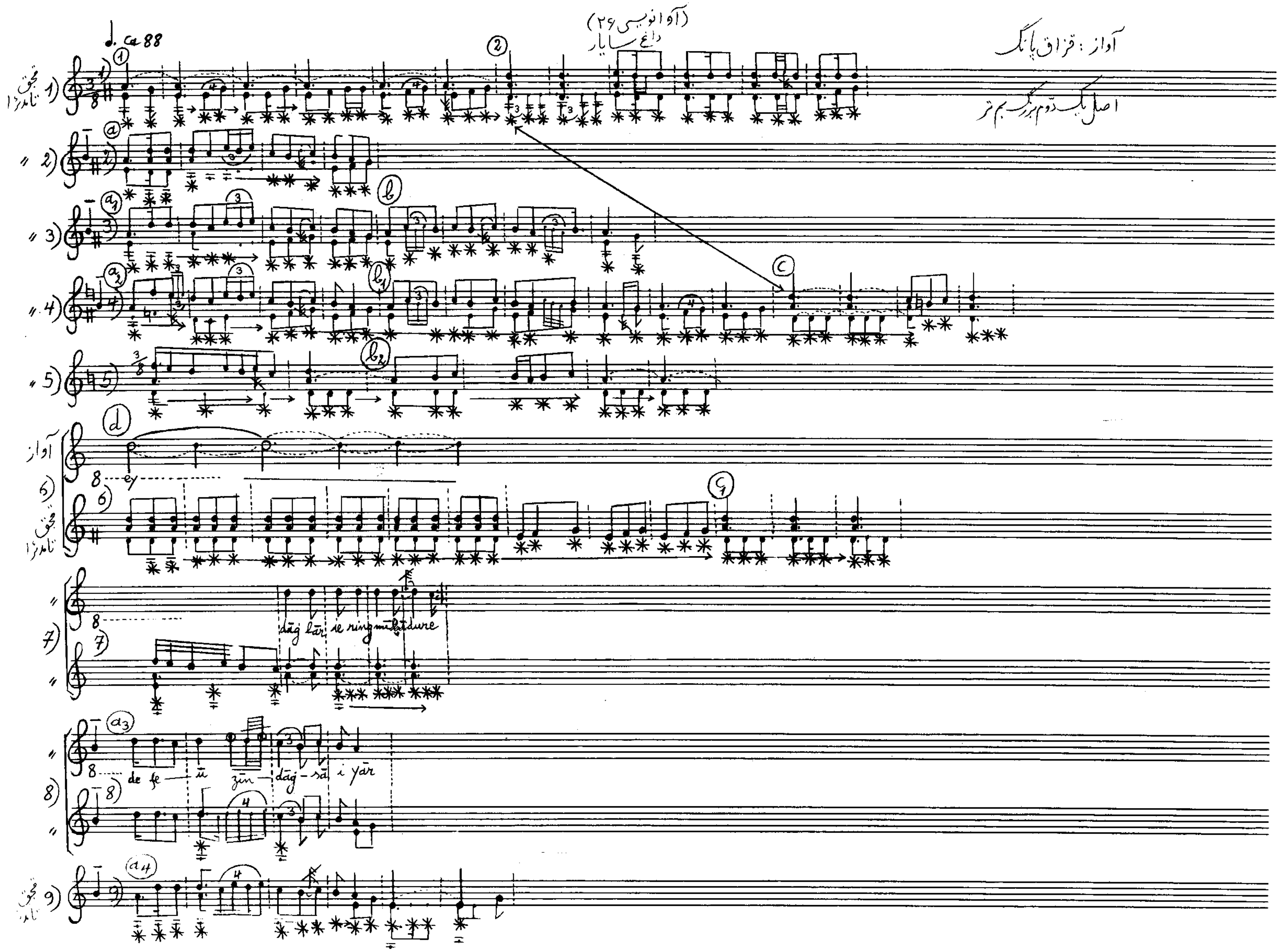


سیل بیلانی (۳)

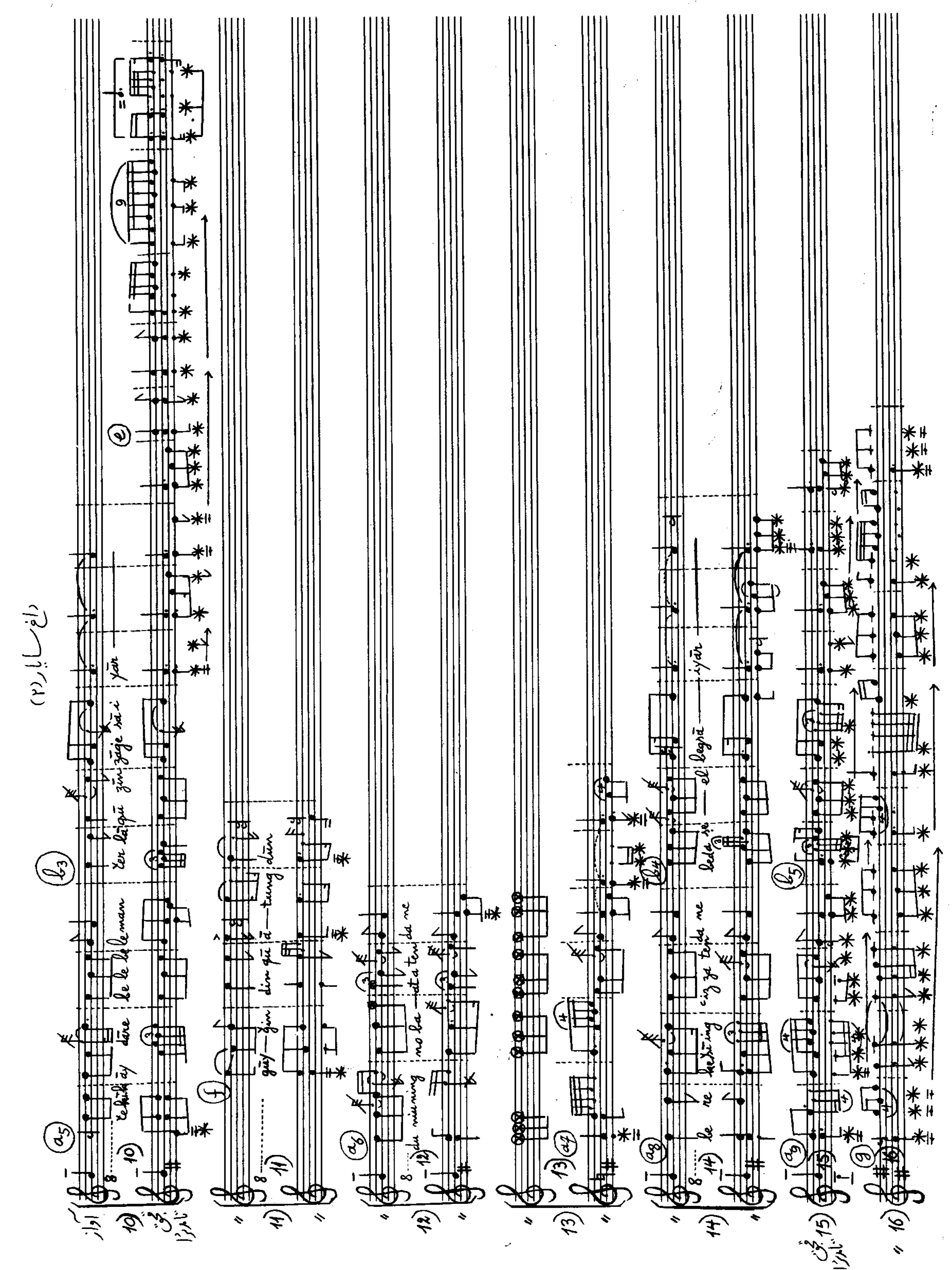
سیل بیلانی (۳)



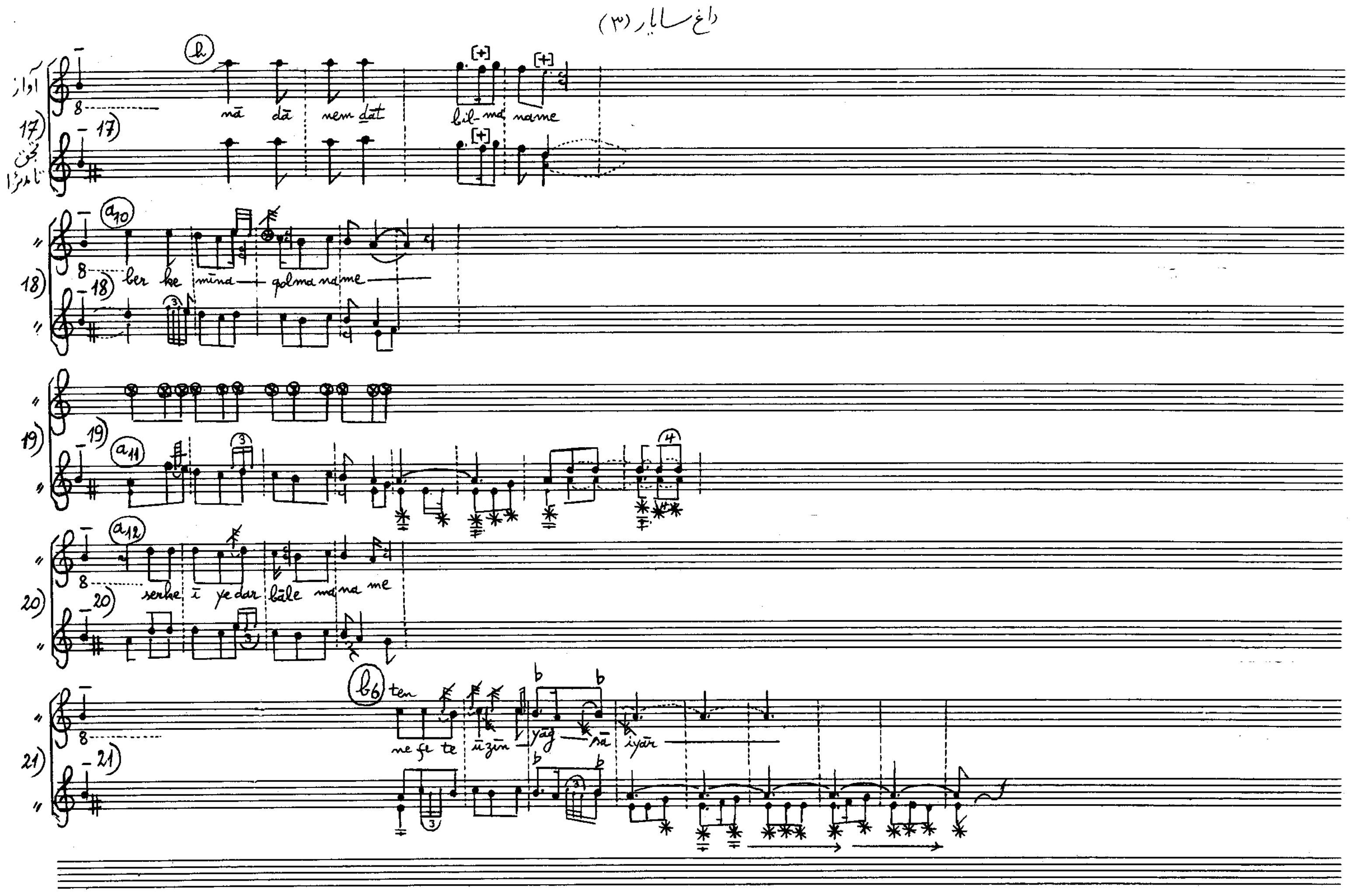
(آوانویسی ۲۶) داغ سایار



داغ سایار (۲)

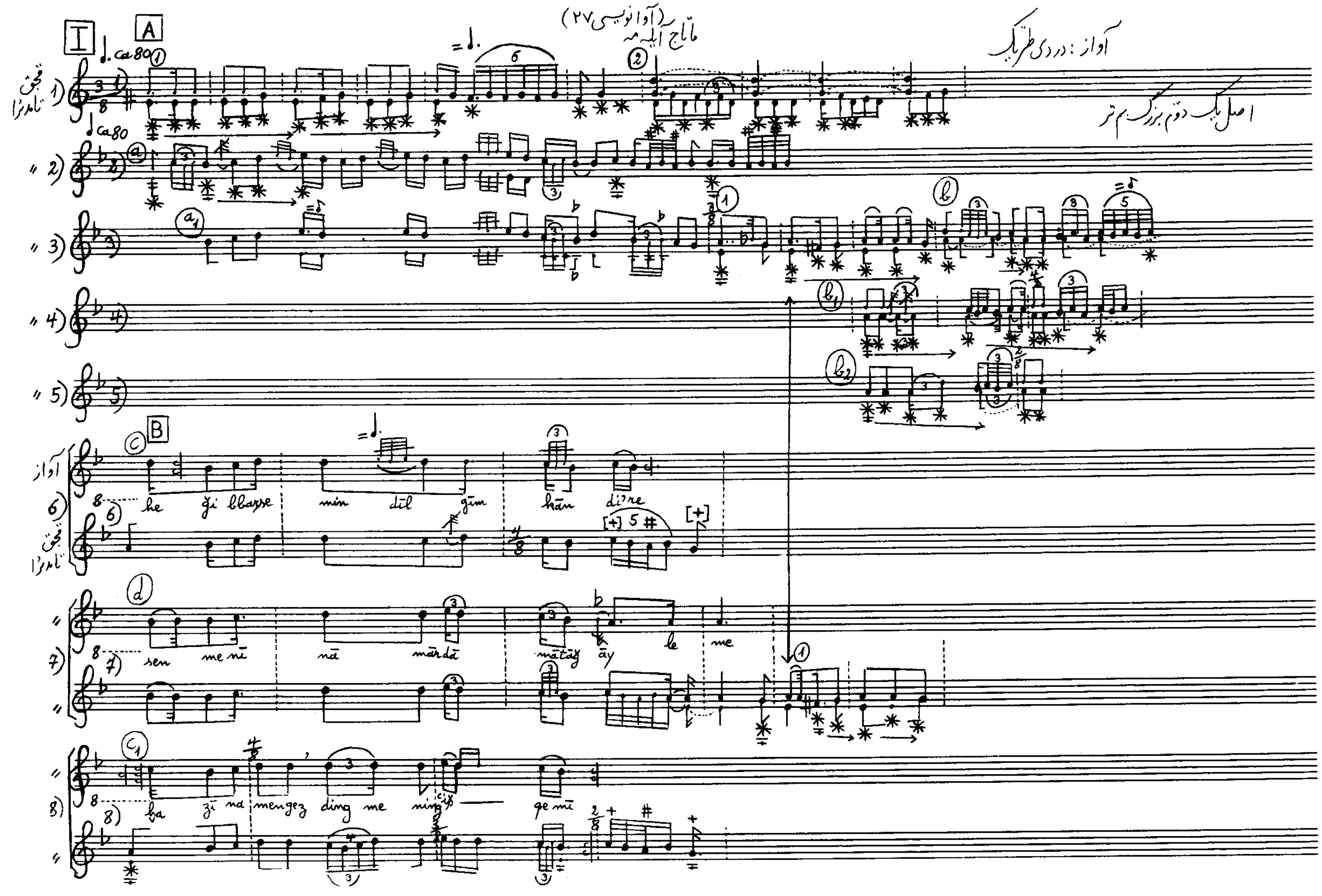


داغ سایار (۳)

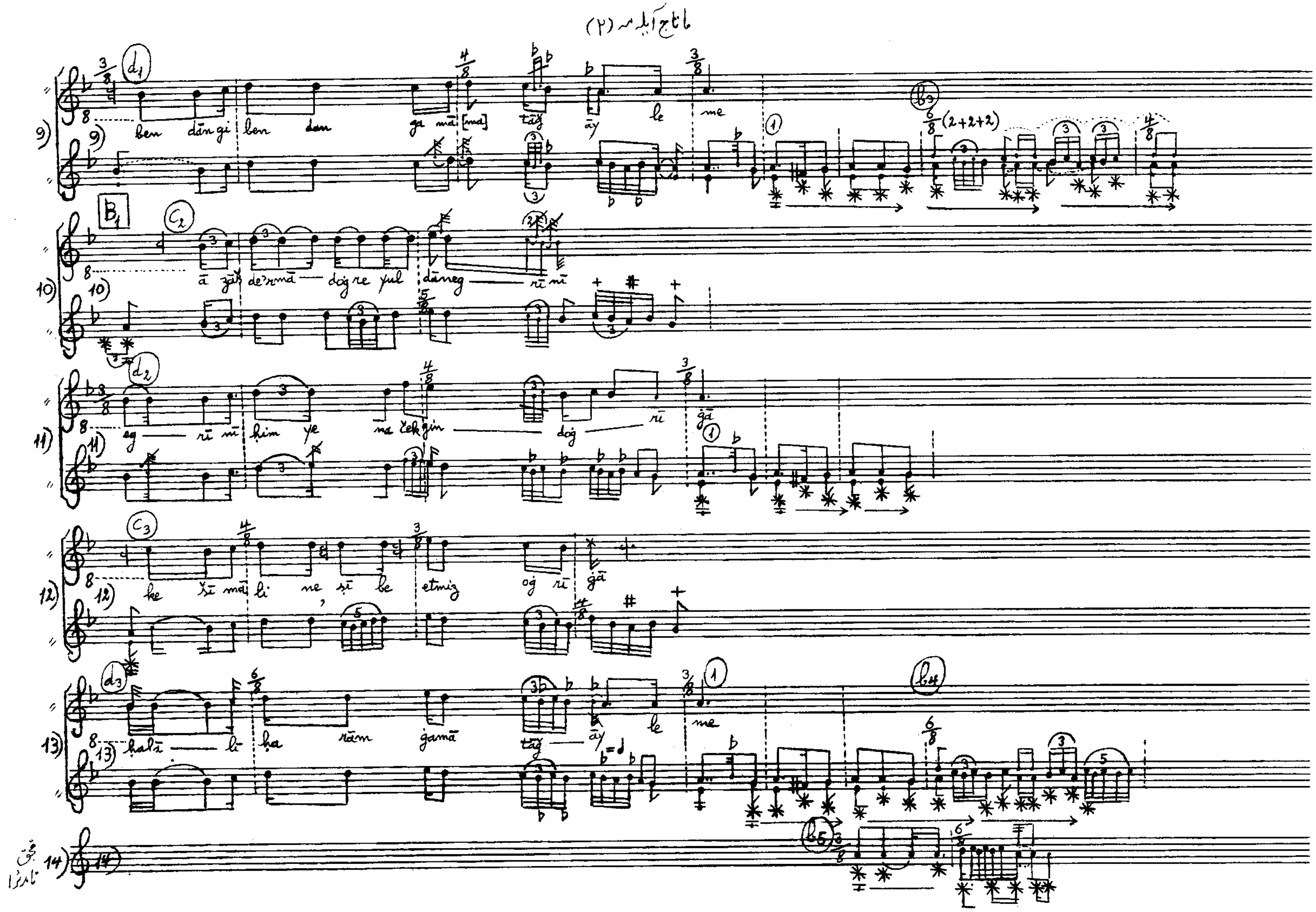


داغ سایار (۳)
آواز
تحریر تار میرزا
mā dā nem dat bil-mā name
ber ke mīna — golma name
serhe ī yedar bāle ma na me
ten
ne fe te ūzin — yāg — pā iyār

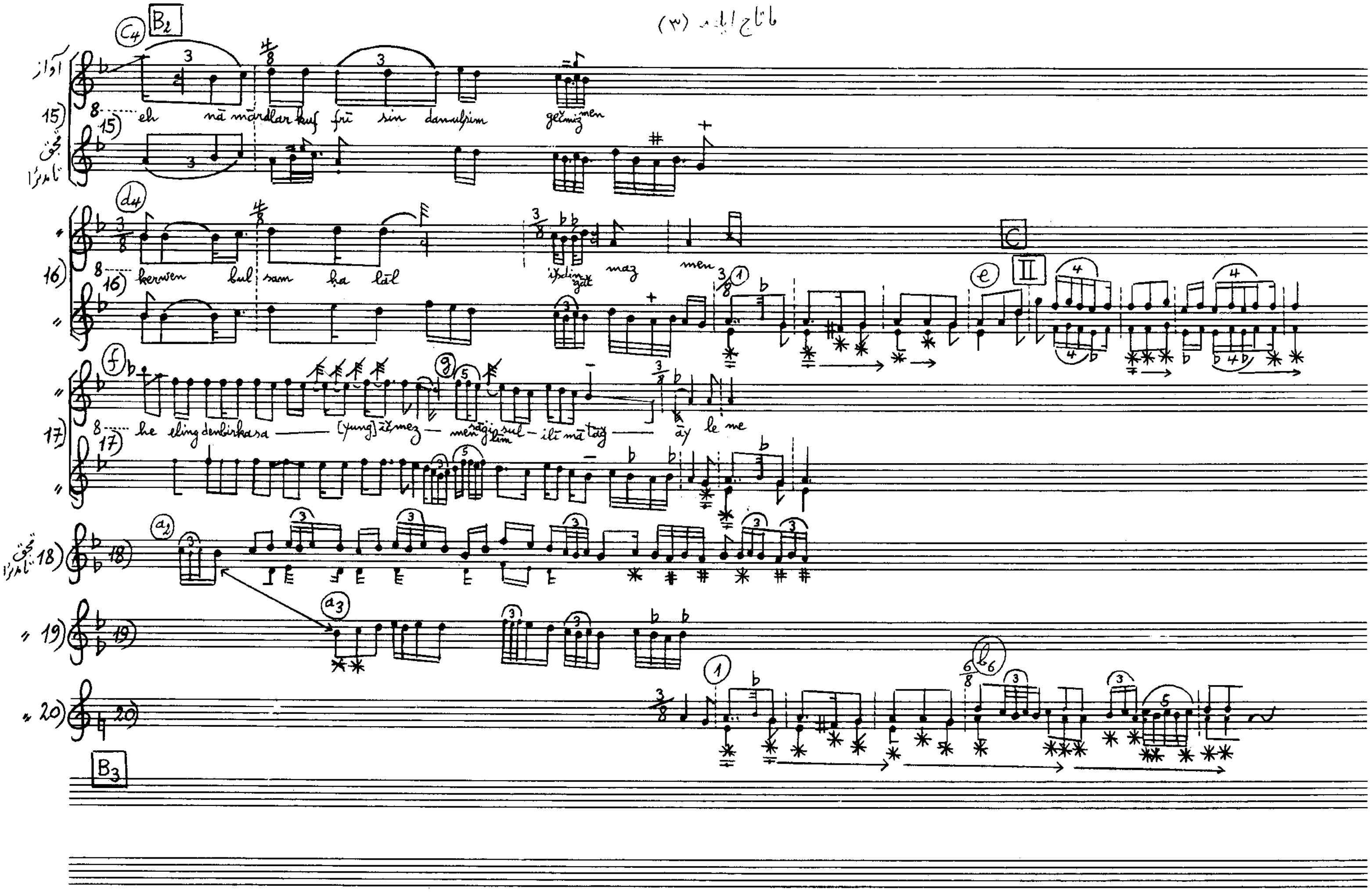
(آوانویسی ۲۷) ماتاج آیله‌مه



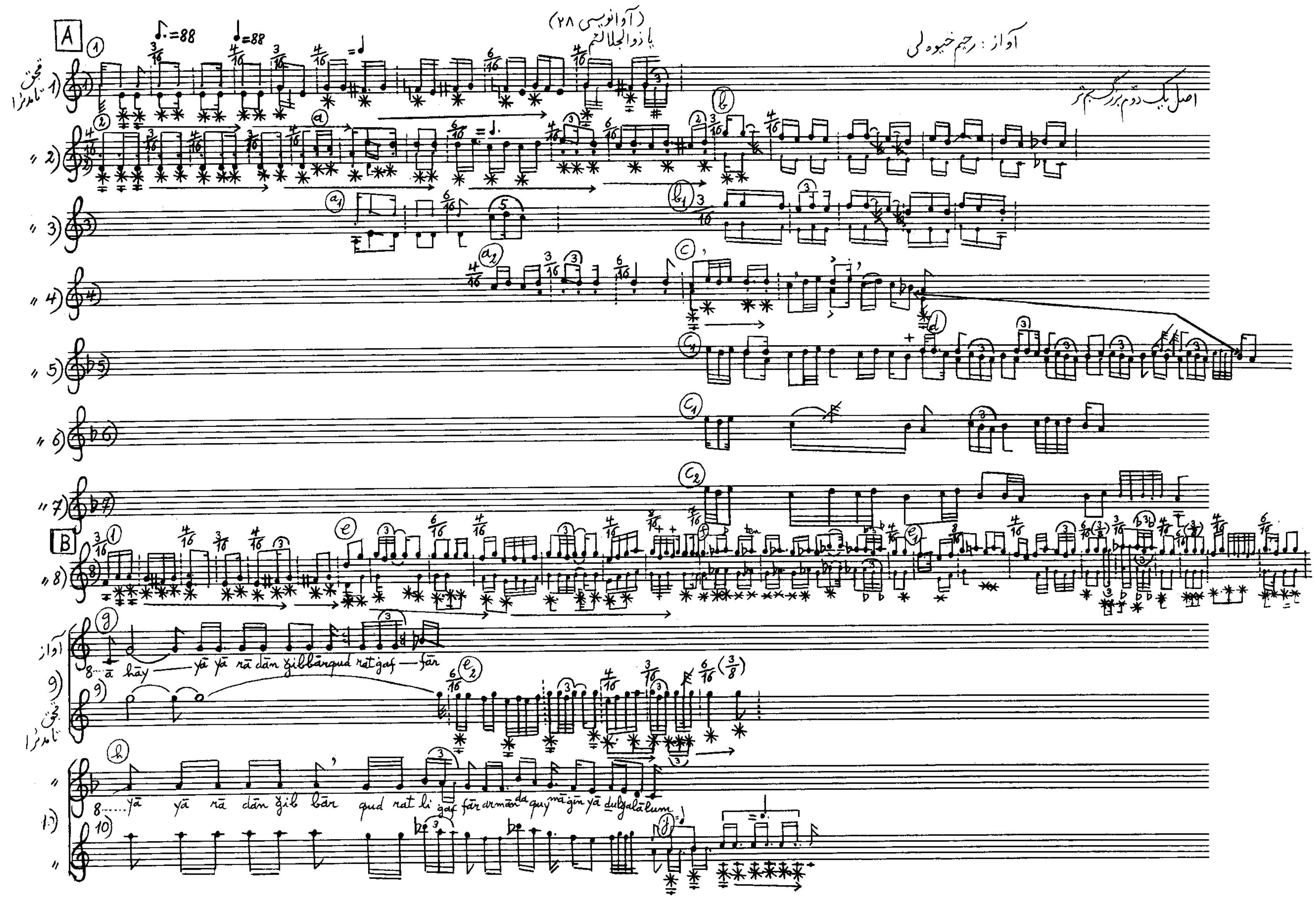
ماتاج آیلمه (۲)



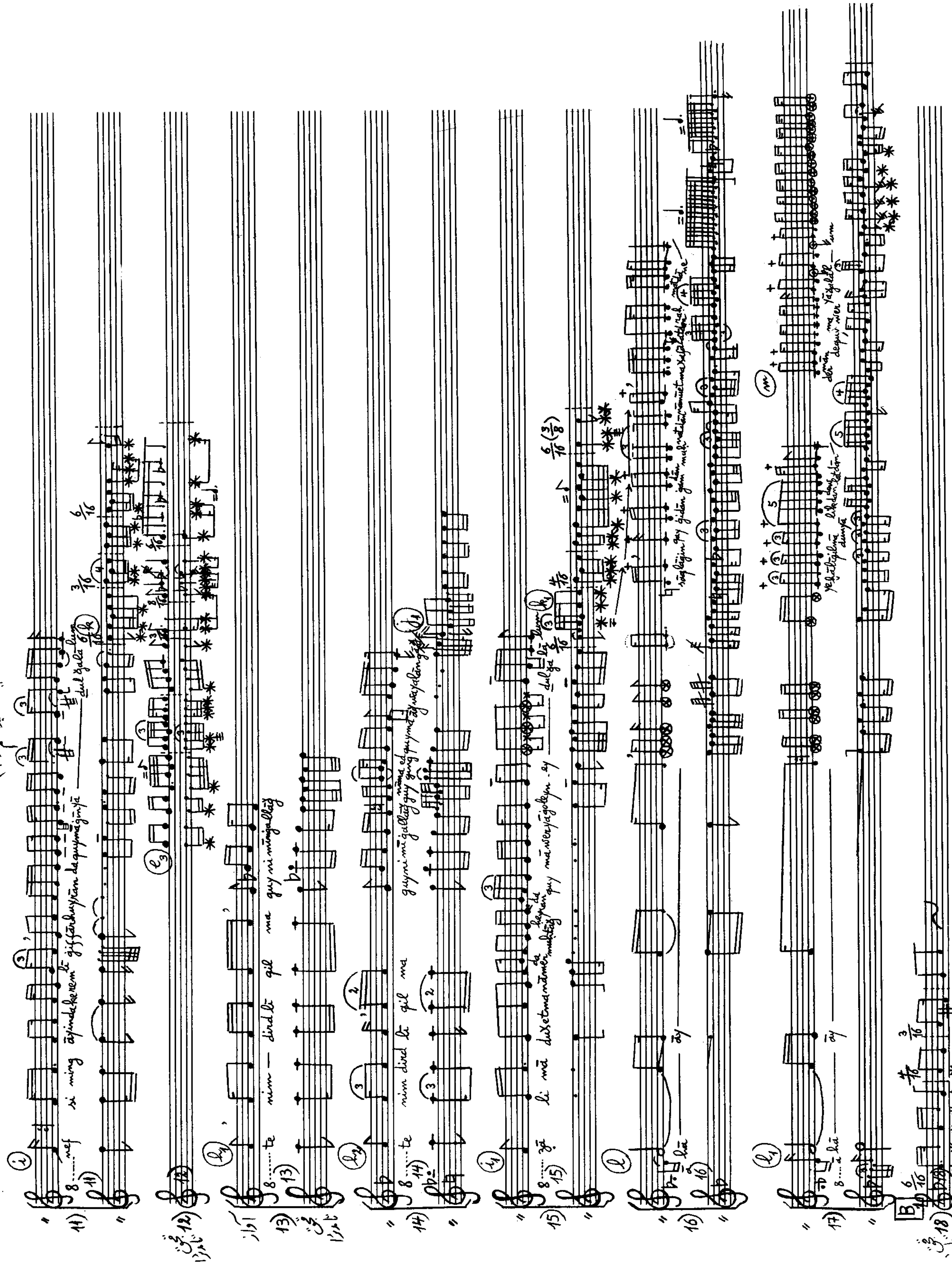
ماتاج آیلەمە (۳)



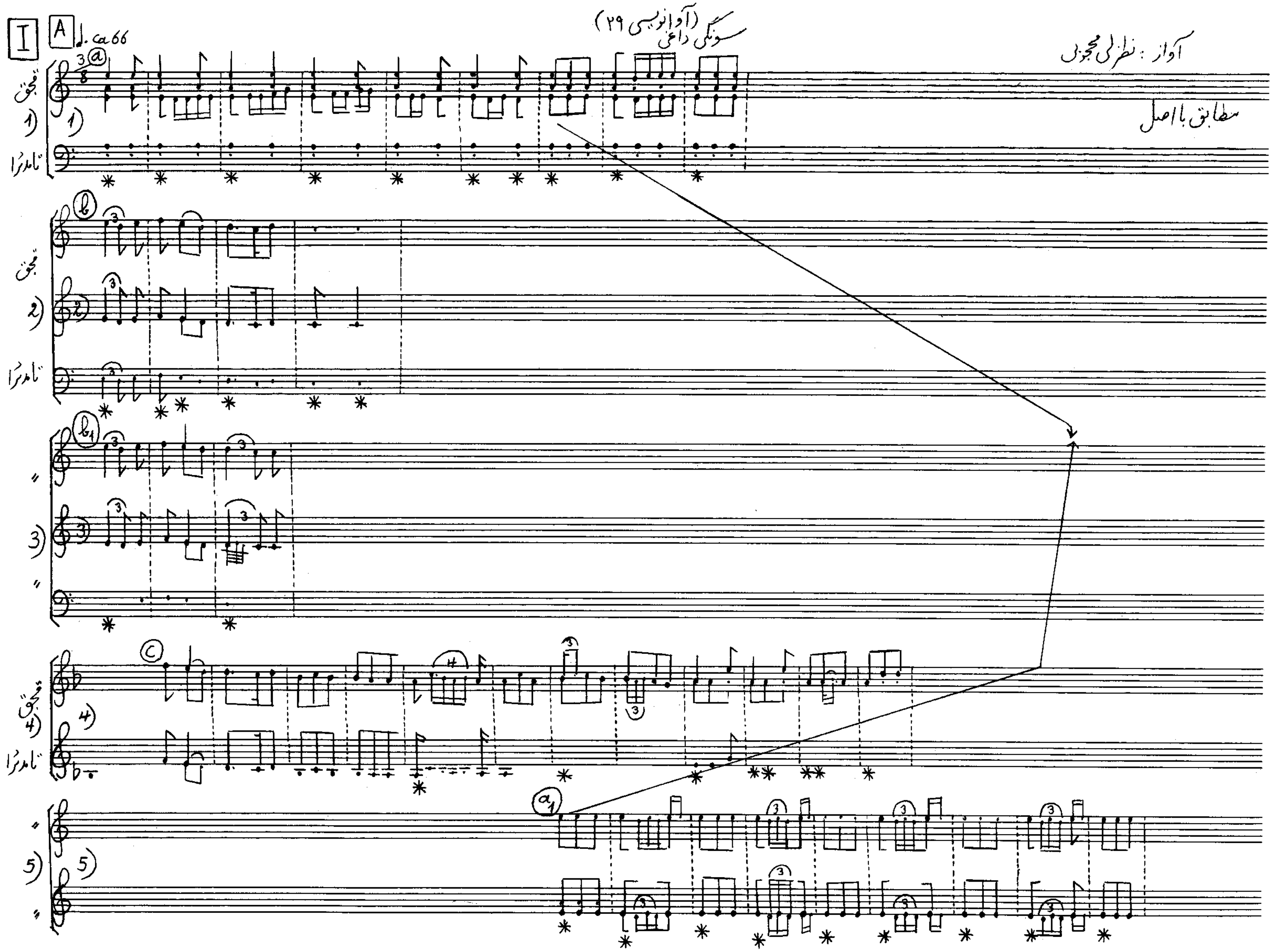
(آوانویسی ۲۸) یا ذوالجلالئم



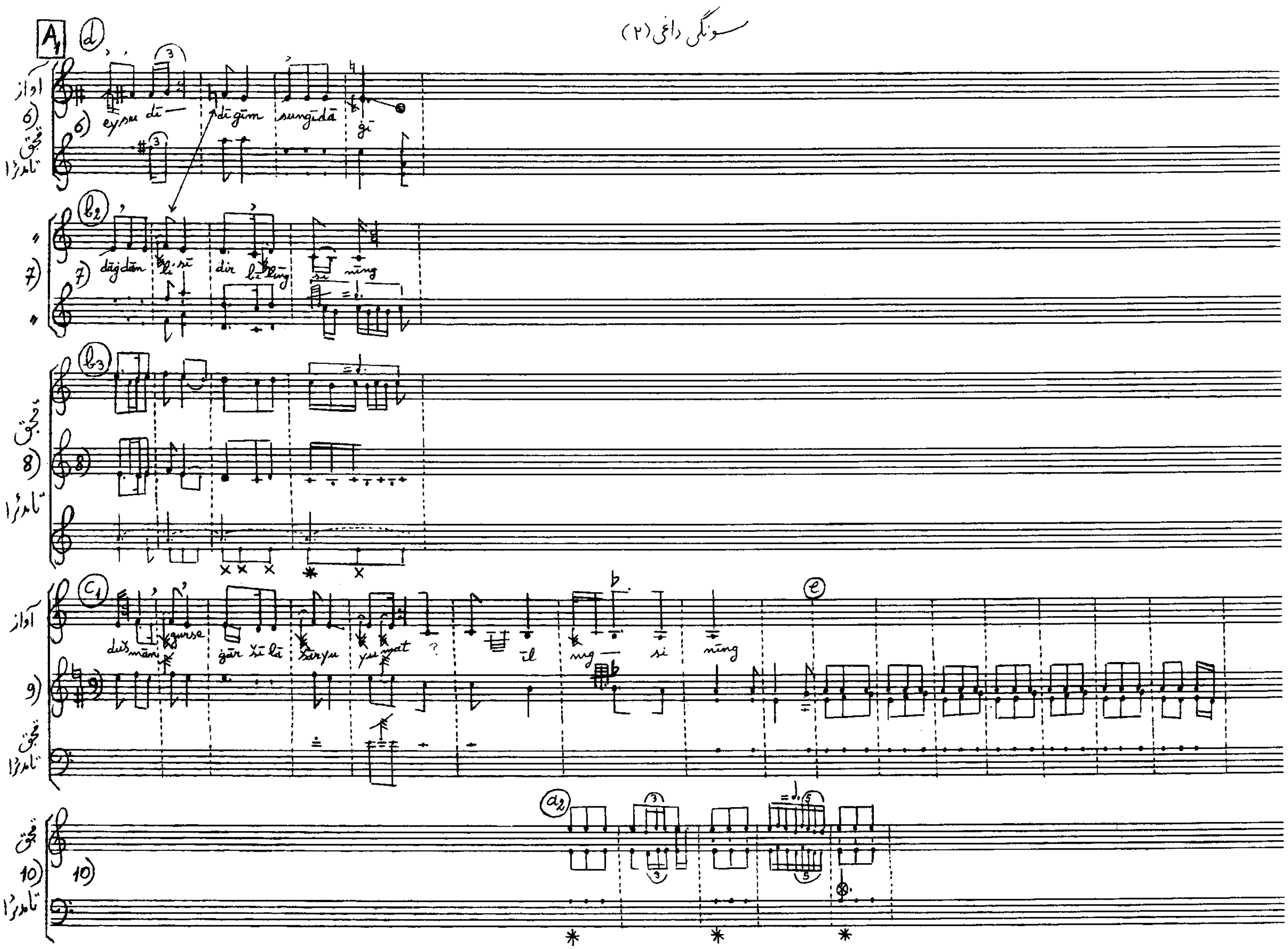
يا ذوالجلالثم (٢)



(آوانویسی ۲۹) سونگی داغی

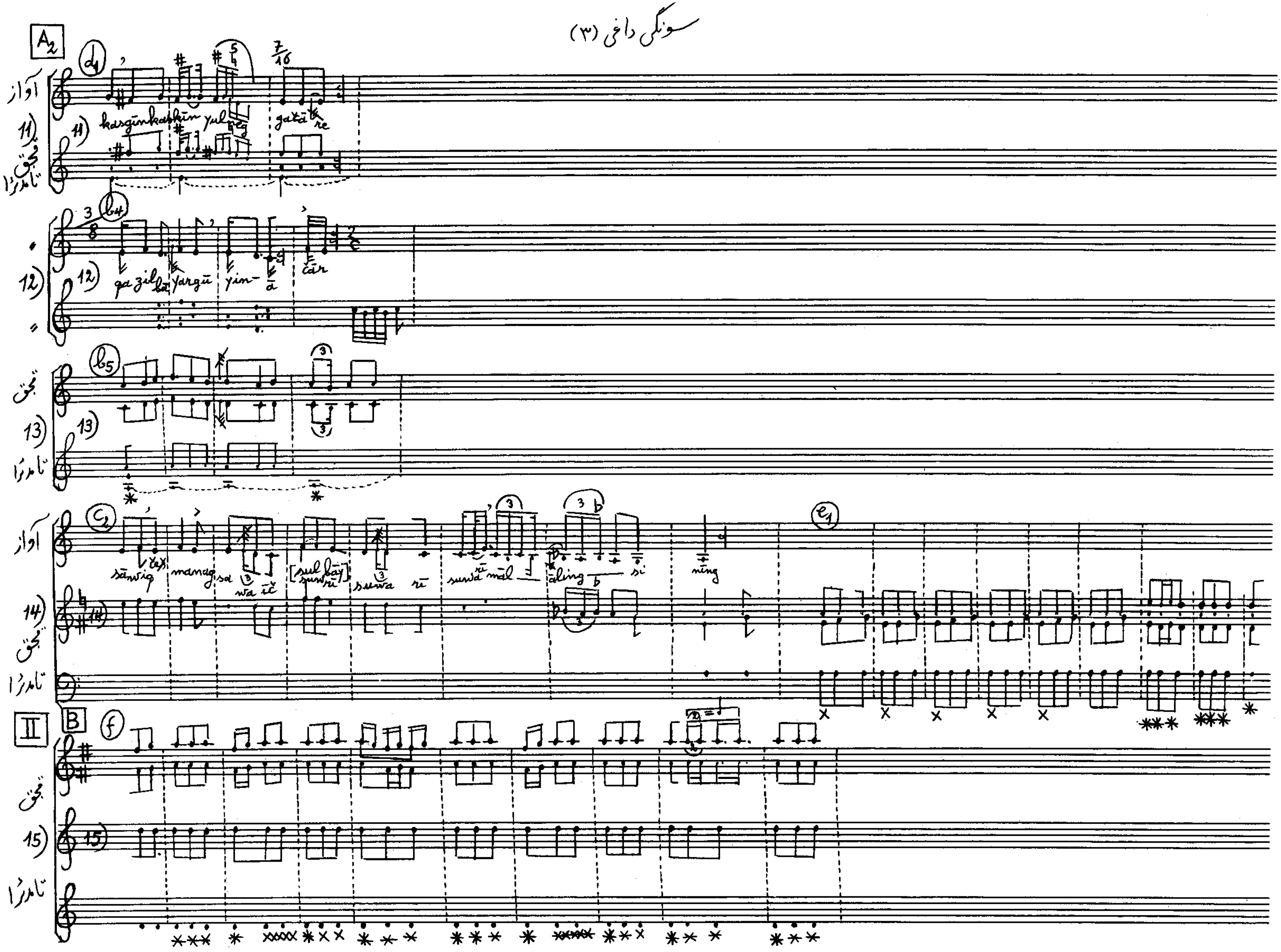


سونگی داغی (۲)



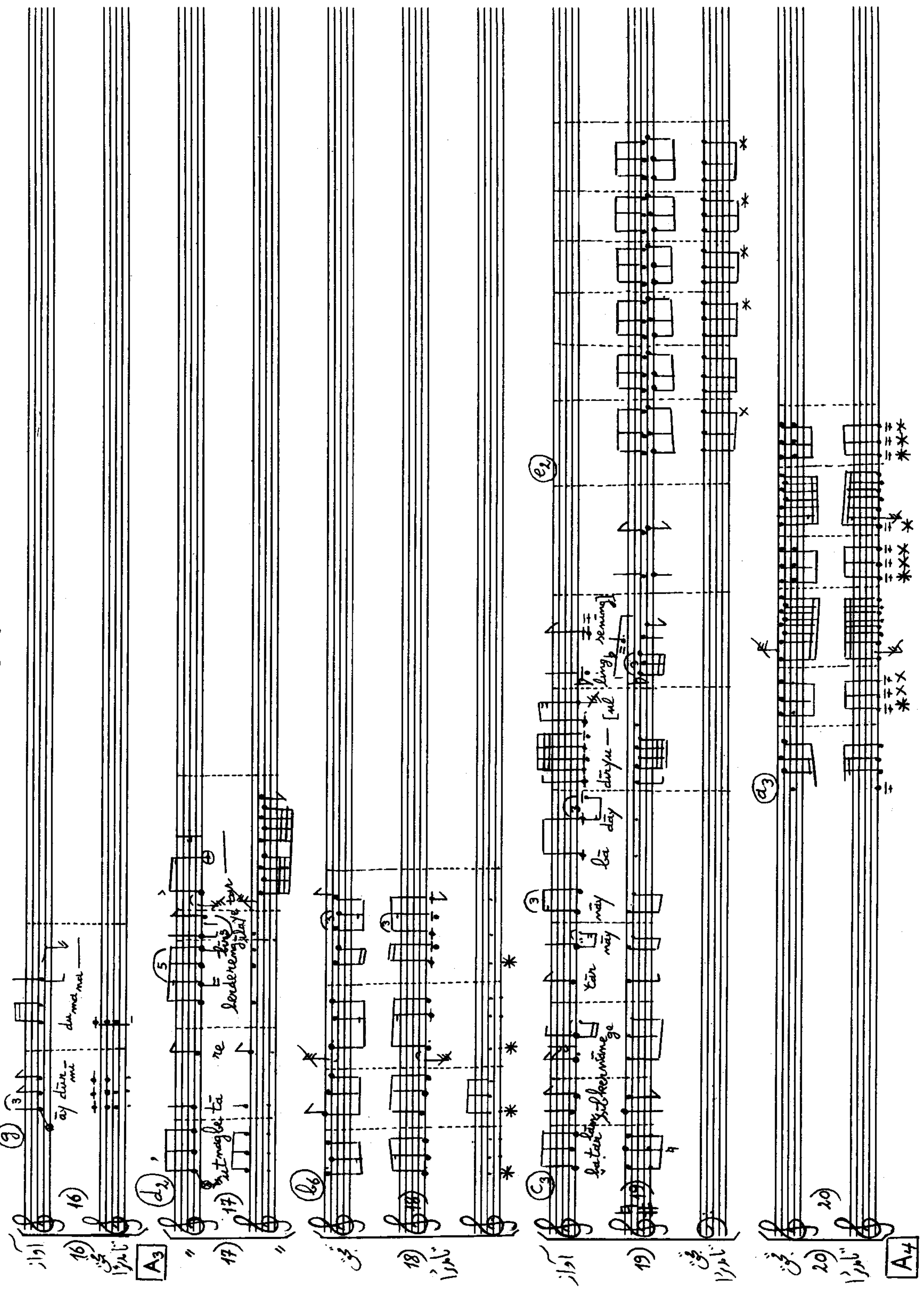
سونگی داغی (۲)
A1
آواز
تحجق
تامدرا
eysu dī—
dī gūm
sungīdā
gī
dāgdān
dir
sī
nīng
düşmān
gürse
gār sī lā
sāryu
yumat
?
īl
si
nīng

سونگی داغی (۳)

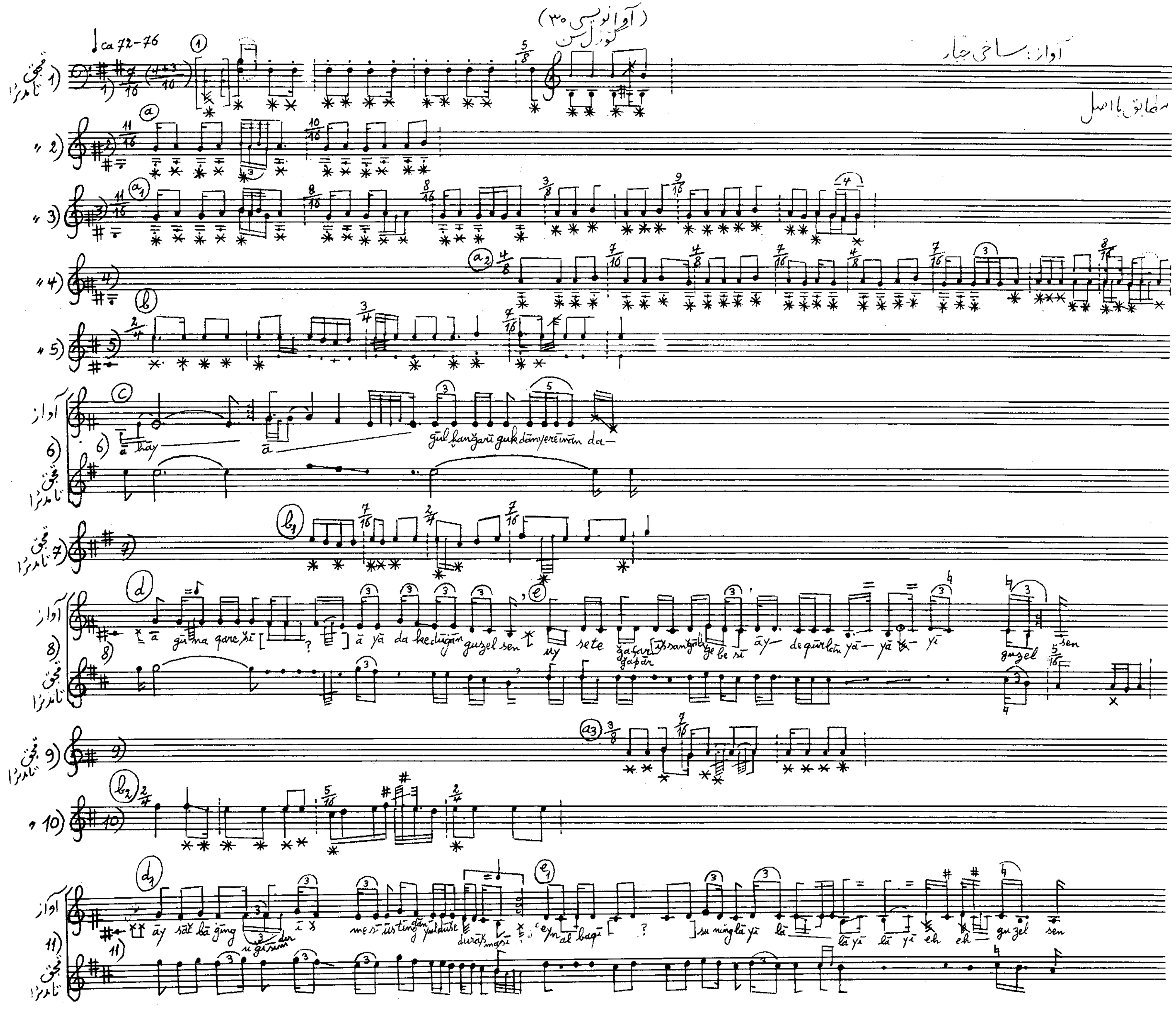


سونگی داغی (۴)

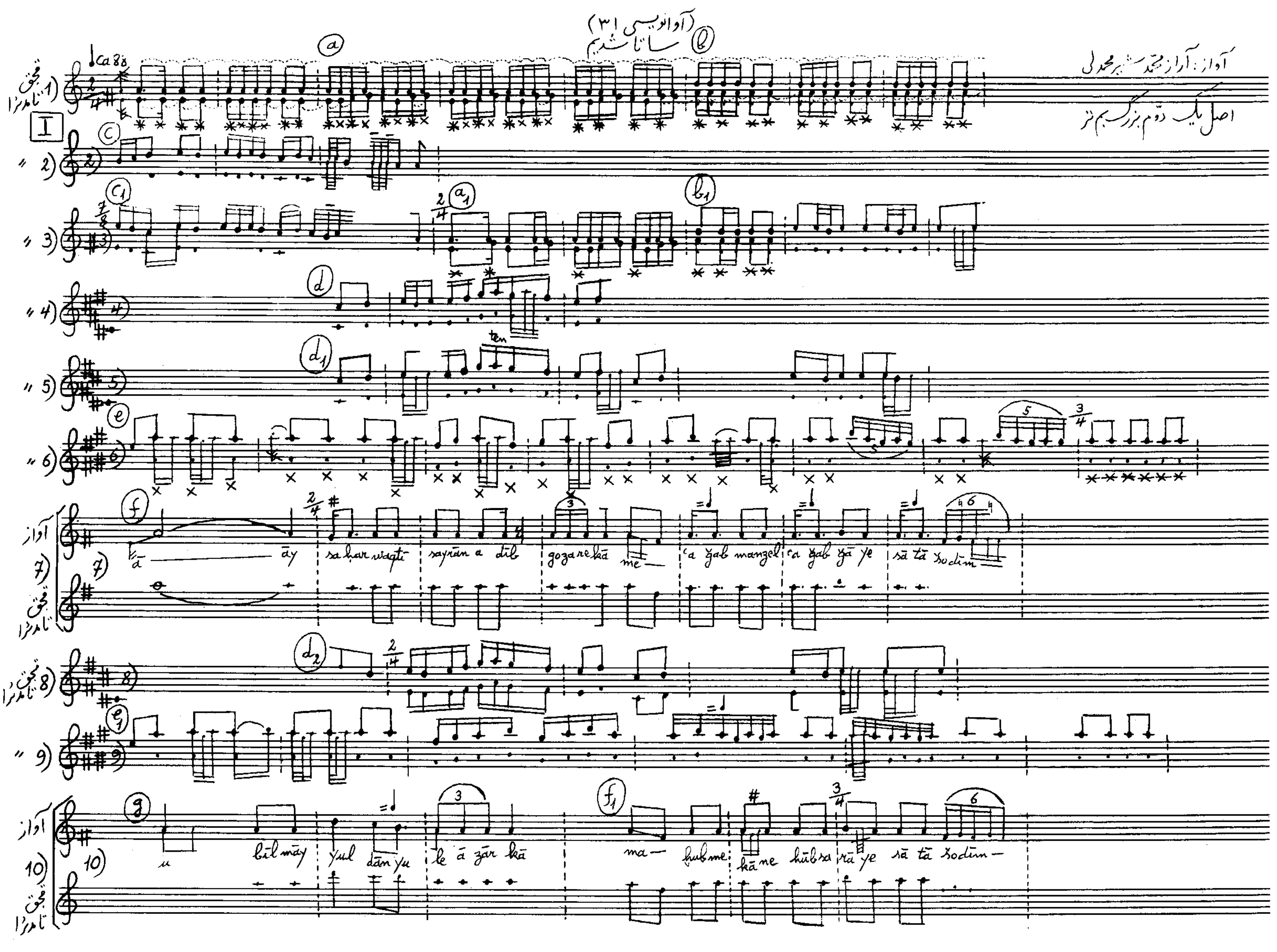
سونگی داغی (۴)



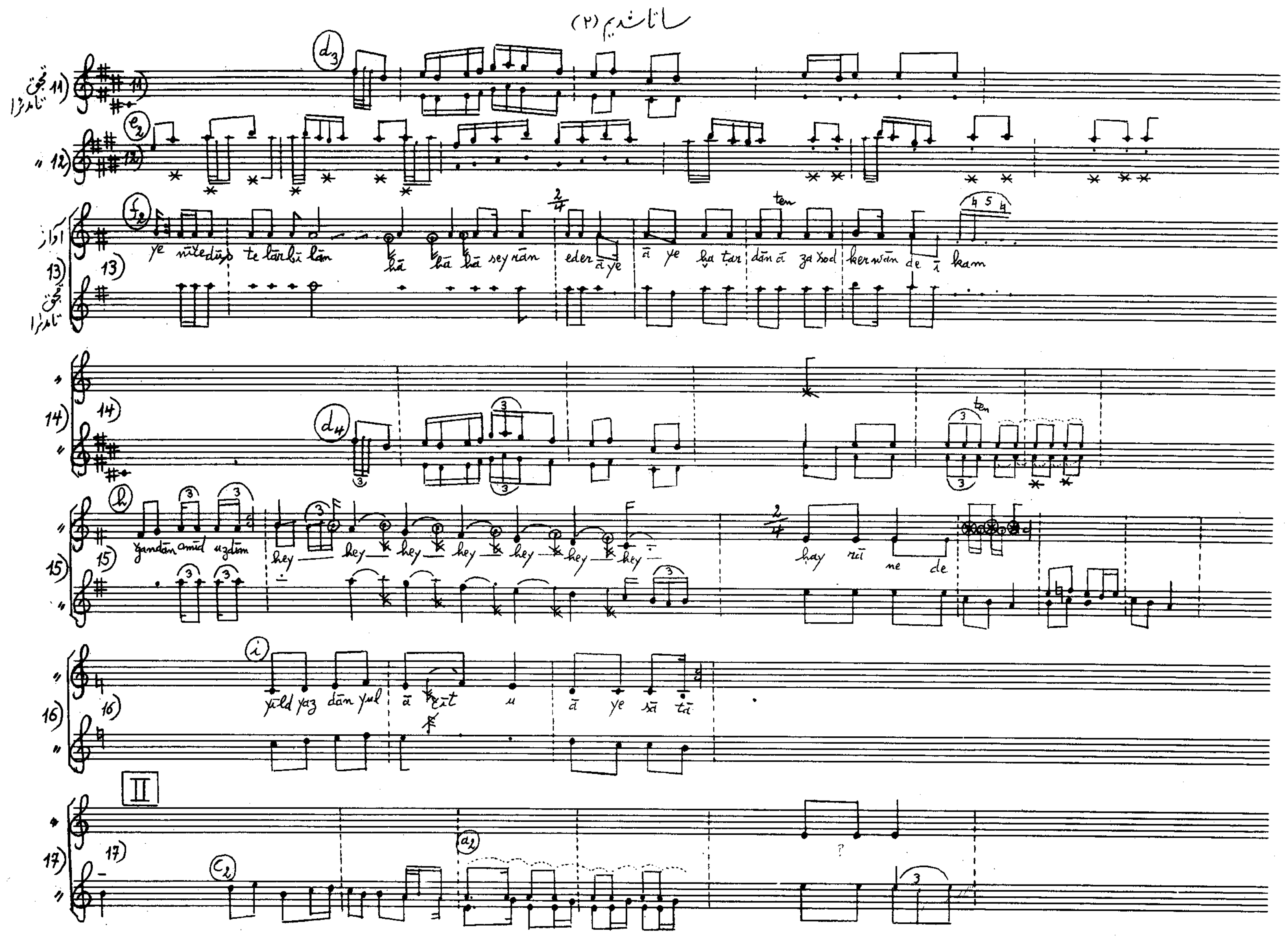
(آوانویسی ۳۰) گوزل سن



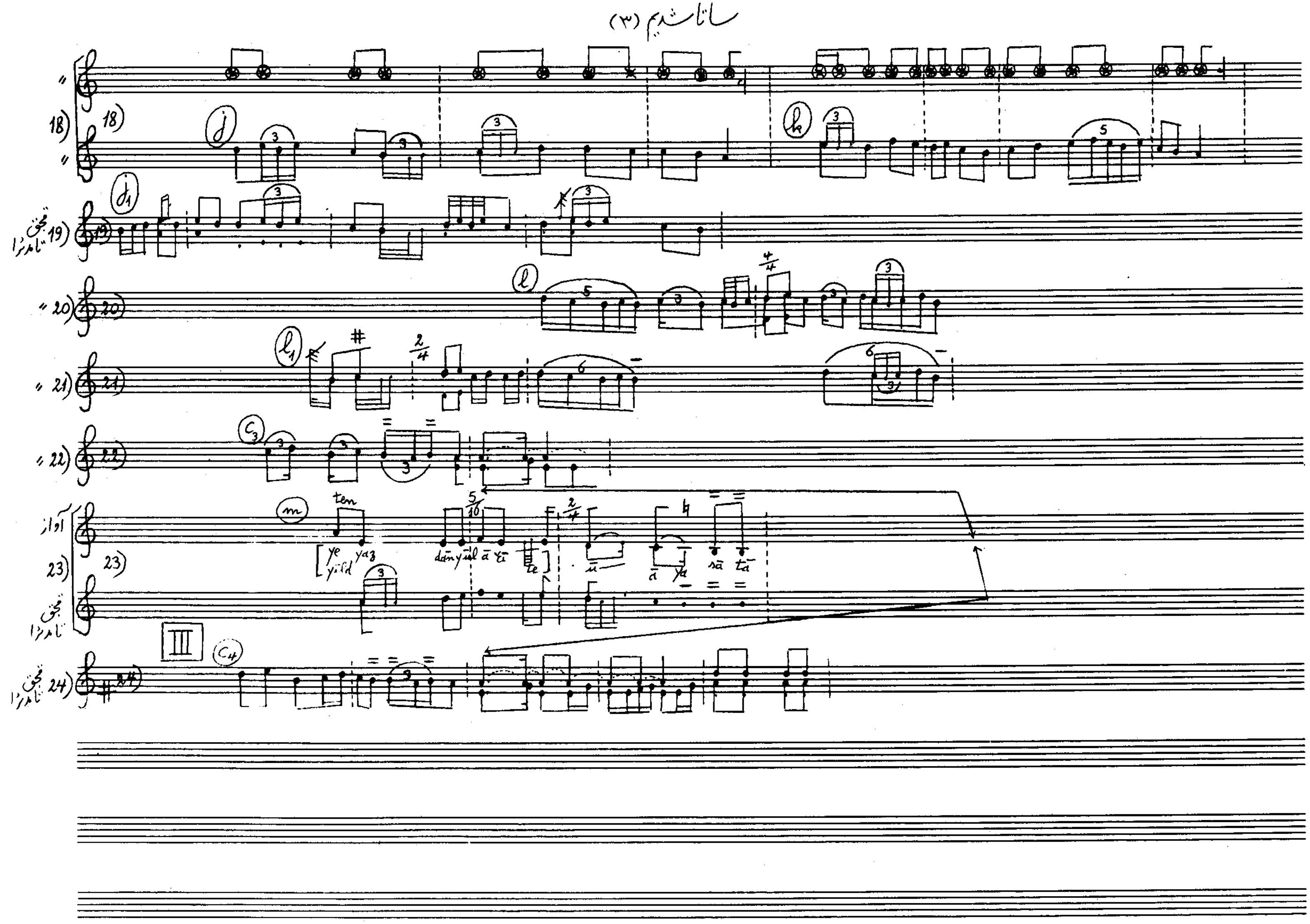
(آوانویسی ۳۱) ساتاشدیم



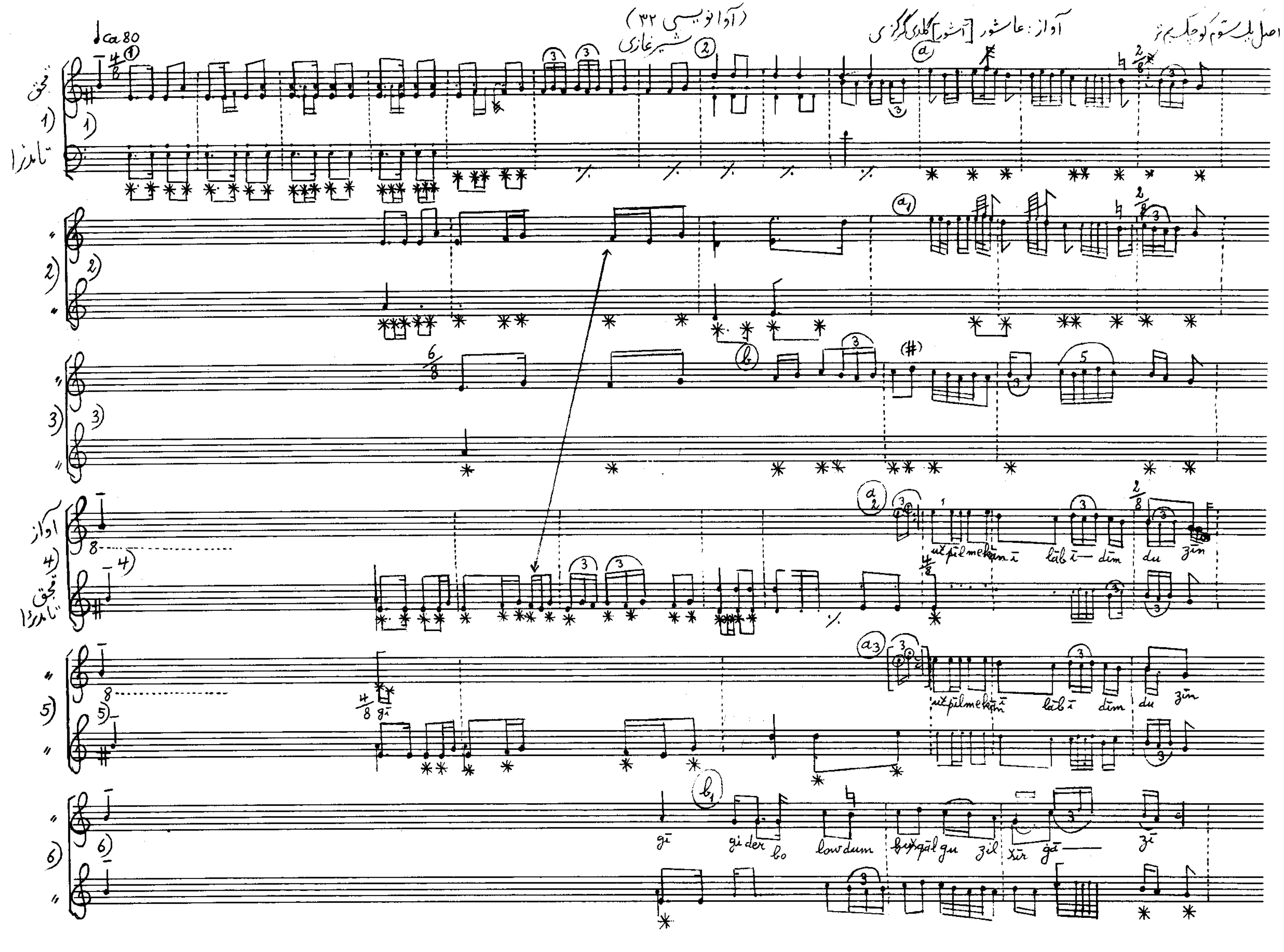
ساتاشدیم (۲)


تجق
تامرزا
آواز
ye nitedüş te lärbi län hā hā hā seyrān eder ā ye ā ye ha tar dān ā za xod kerwān de ī kam
ten
Yandān amid uzdim hey hey hey hey hey hey hey hay rū ne de
yild yaz dān yul ā tāt u ā ye sā tā
II

ساتاشدیم (۳)

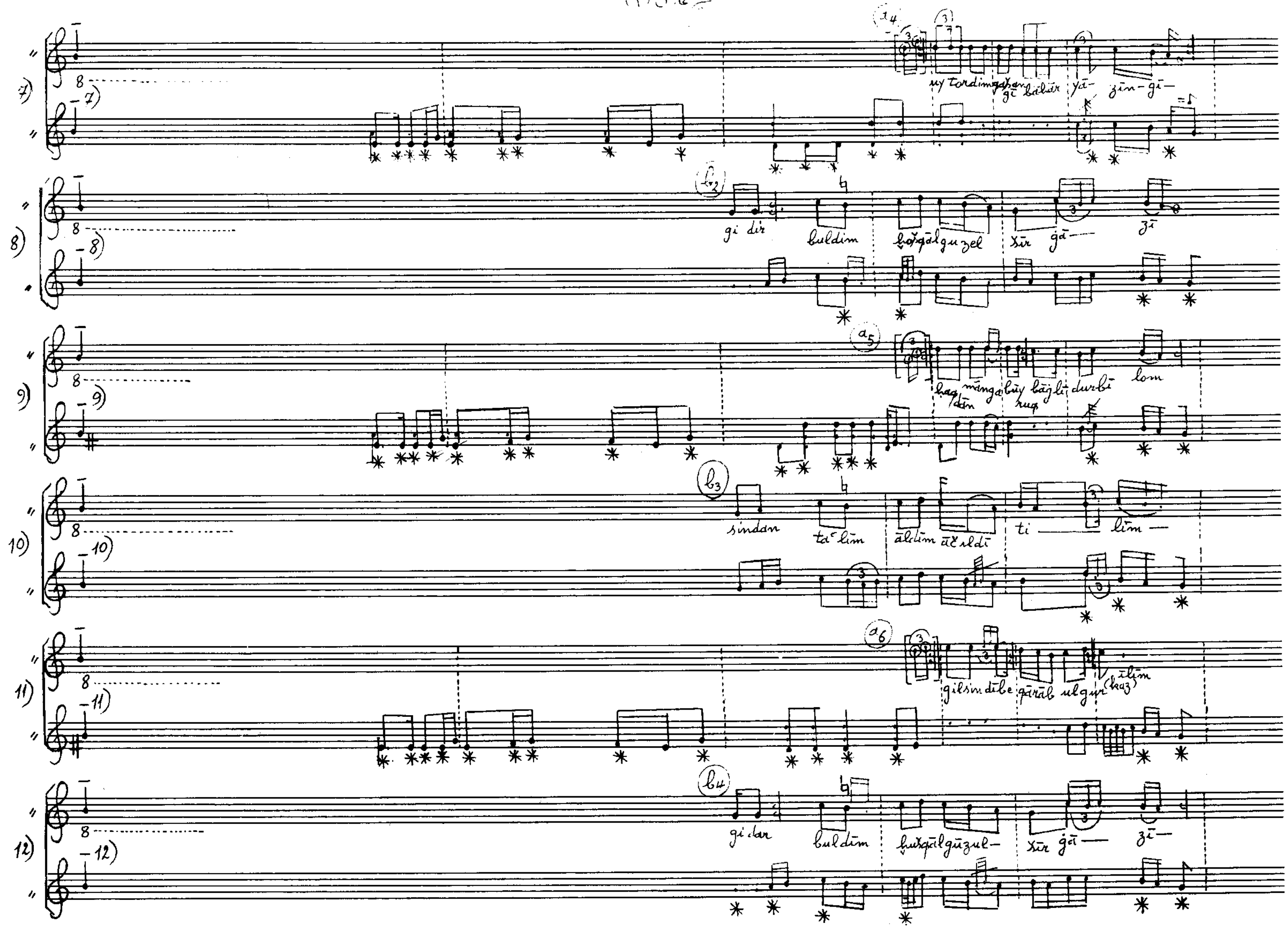


(آوانویسی ۳۲) شیرغازی



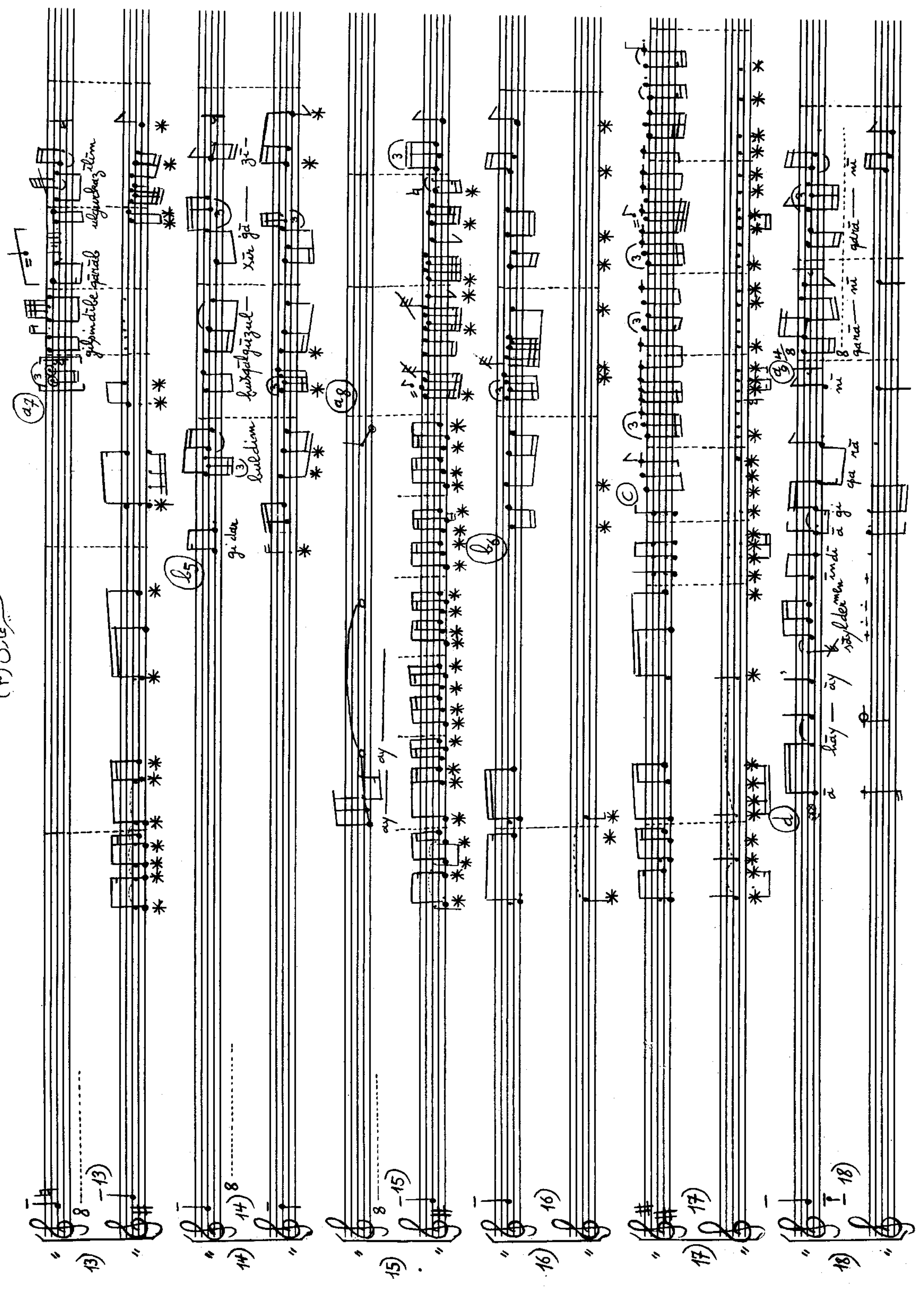
شیرغازی (۲)

شیرغازی (۲)

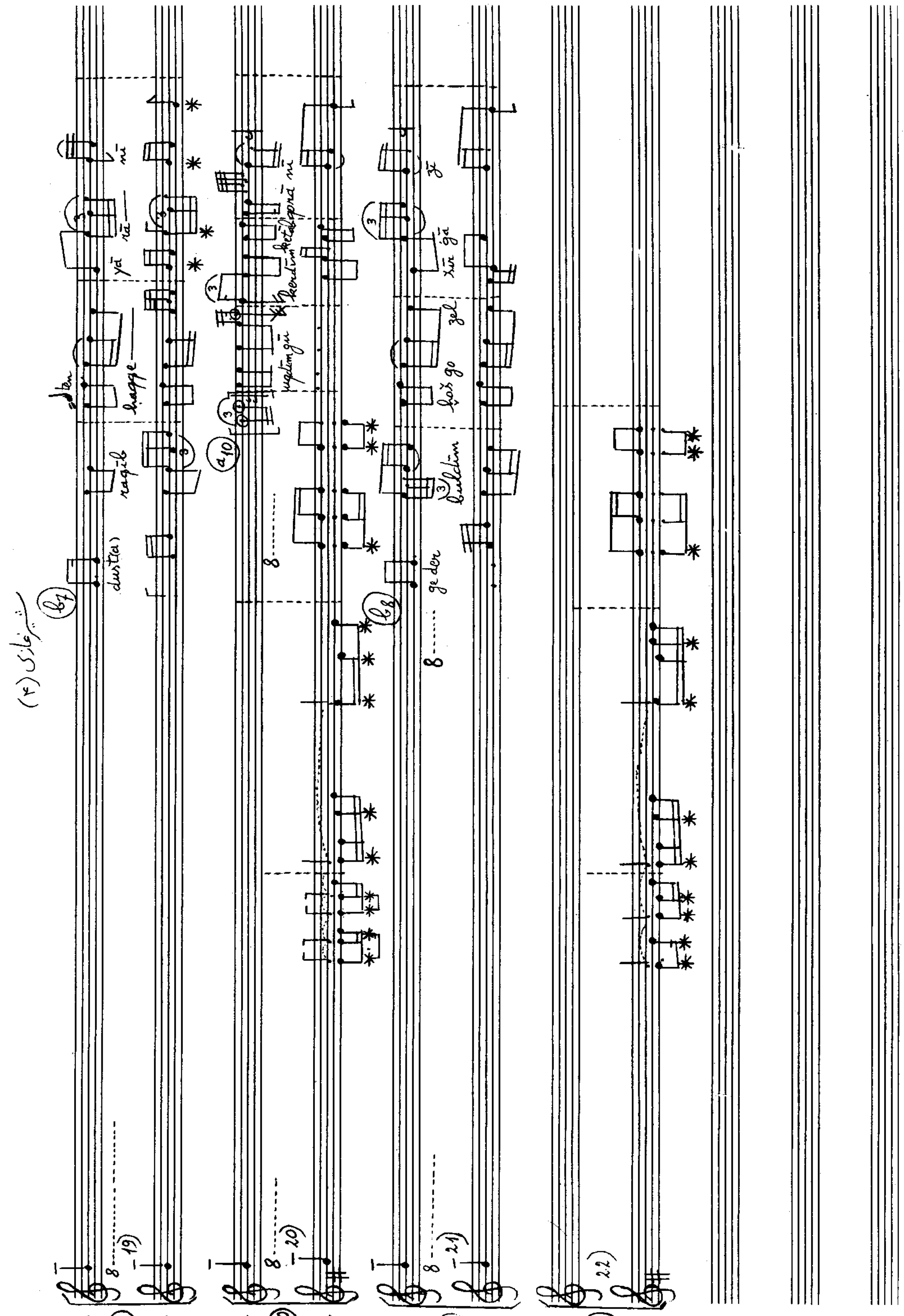


شیرغازی (۳)

شیرغازی (۳)

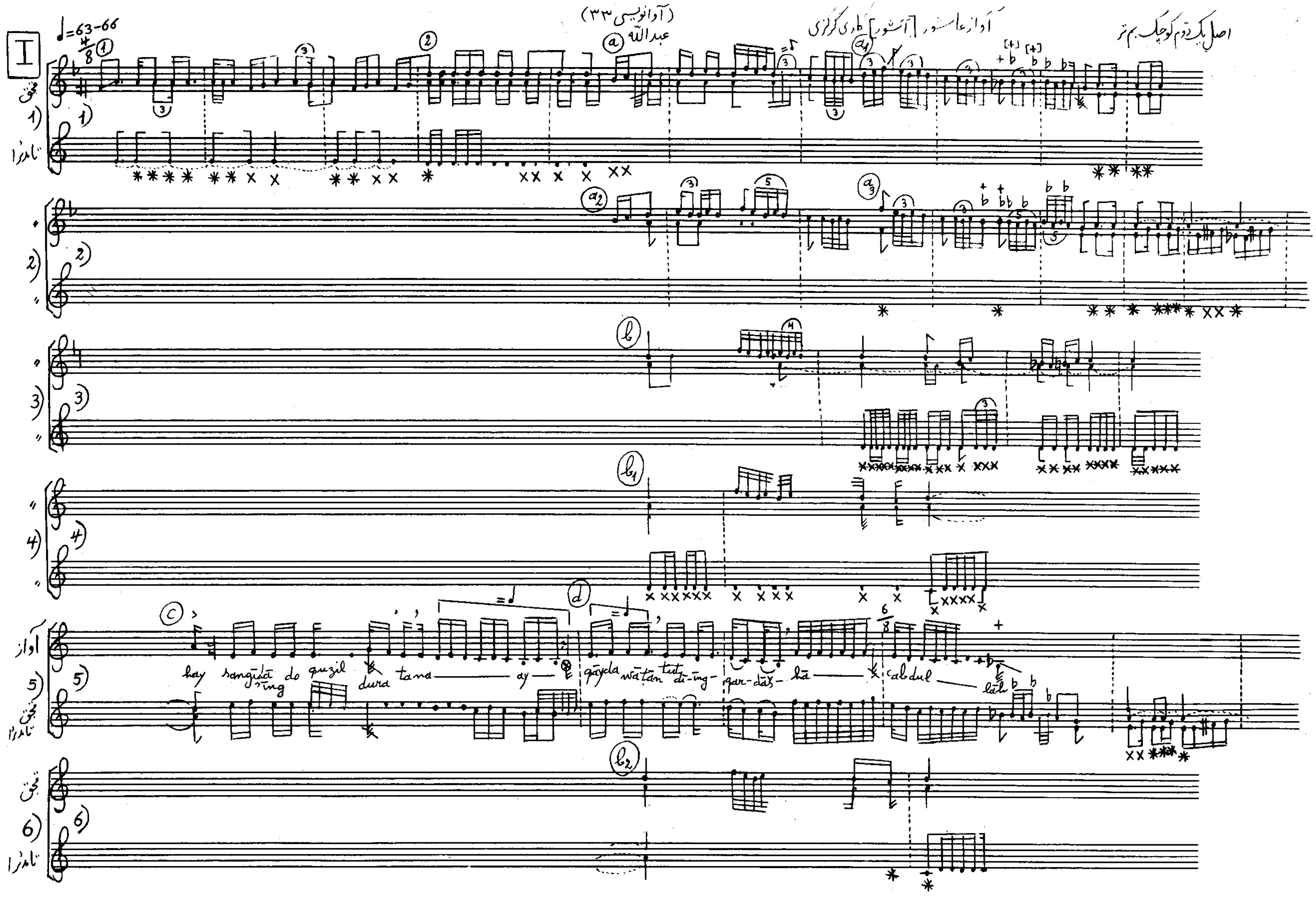


شیرغازی (۴)

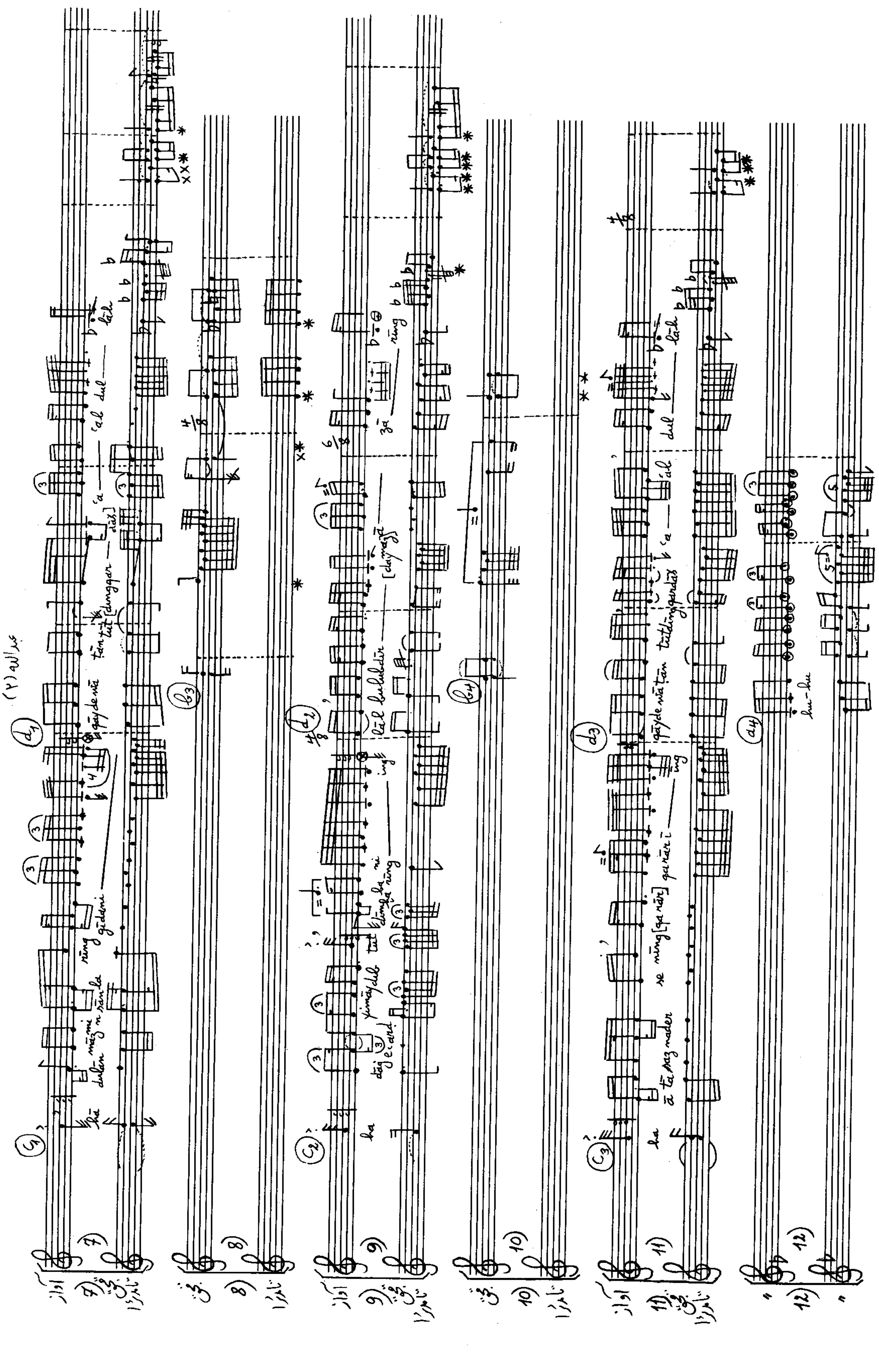


شیرغازی (۴)
dust(a)
raqib
haqqe
yā
rā
mi
uxtum gu
kendim
bildim
ge der
hoš go
gel
xur gā
19
20
21
22

(آوانویسی ۳۳) عبدالله

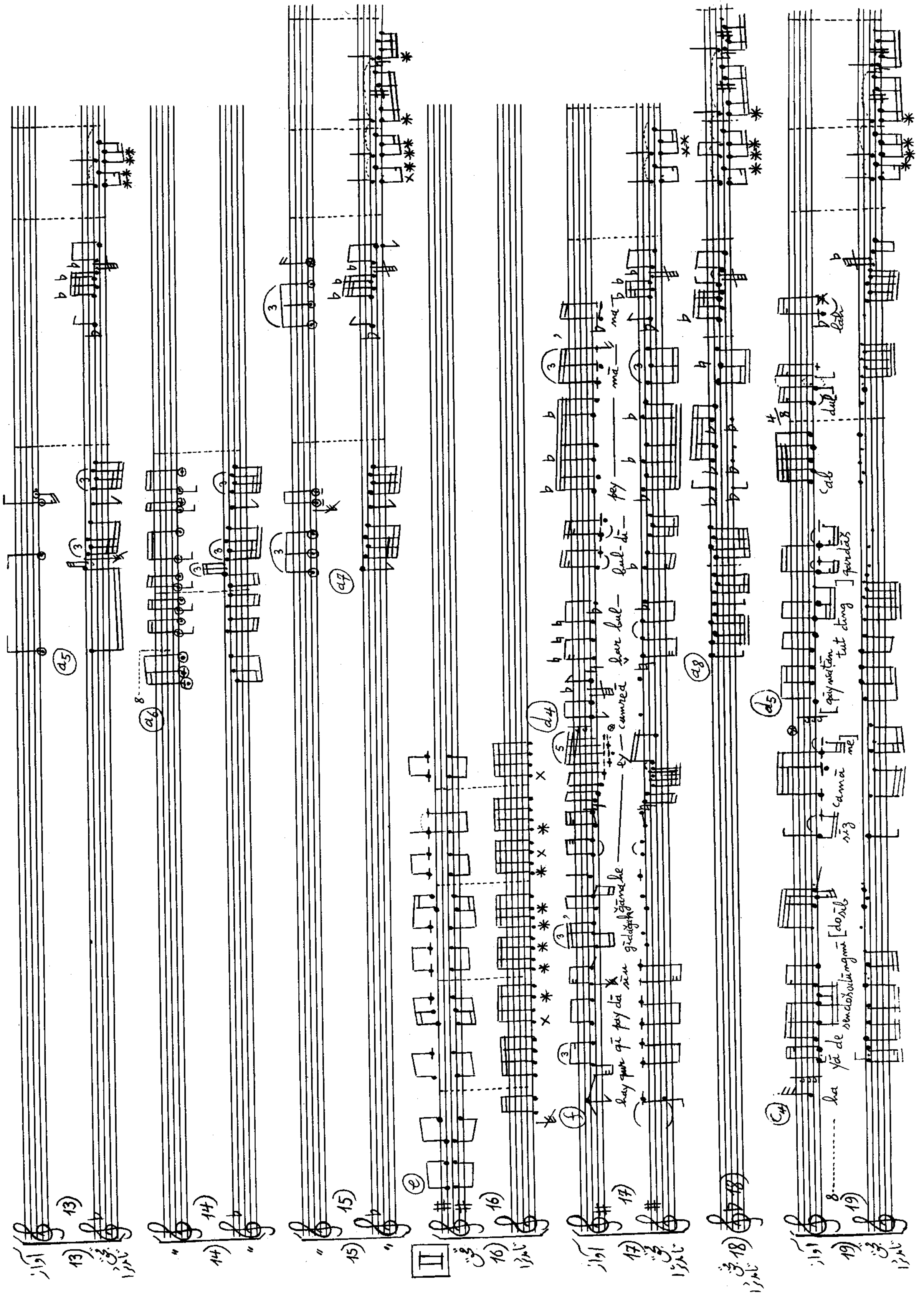


عبدالله (٢)

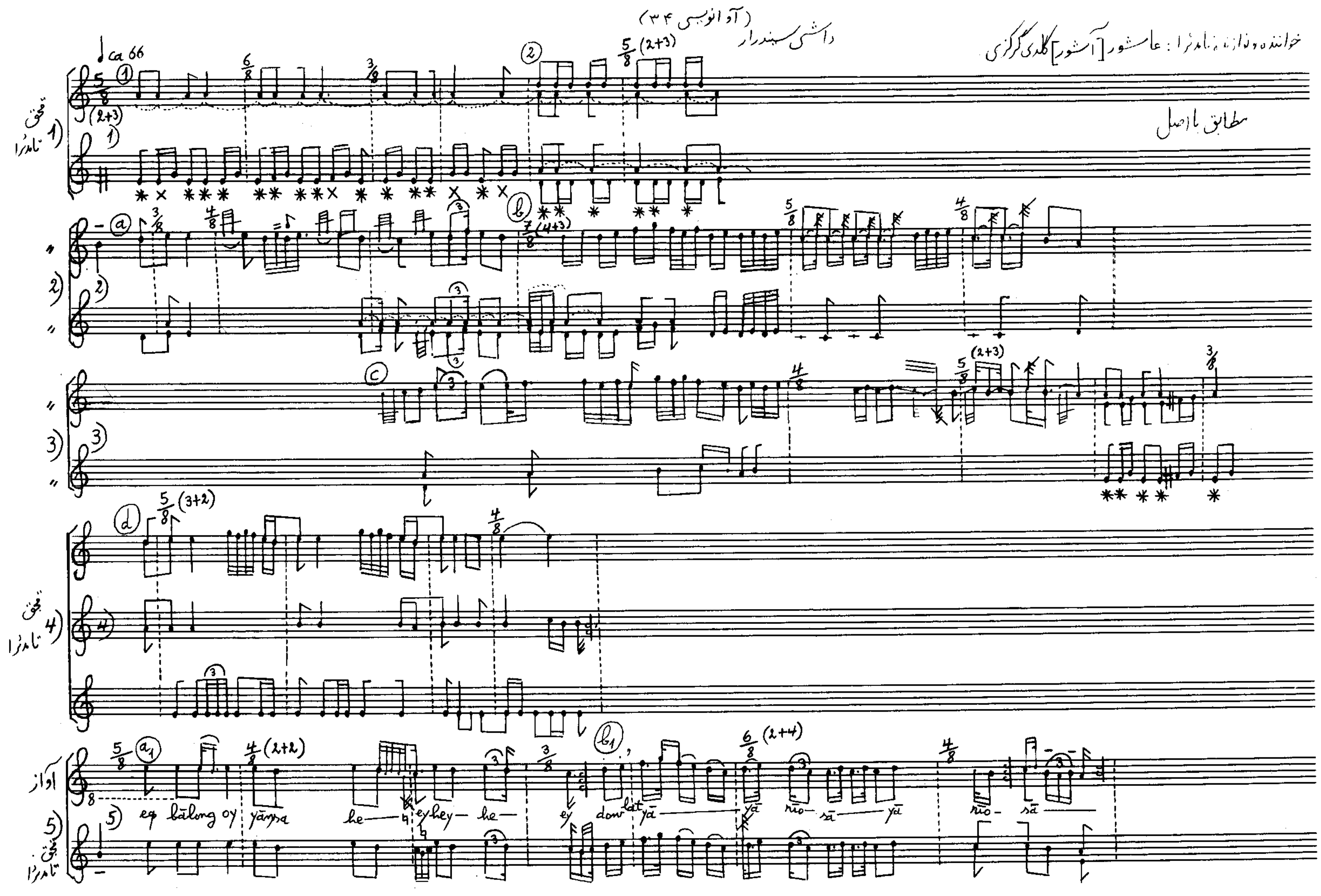


عبدالله (۳)

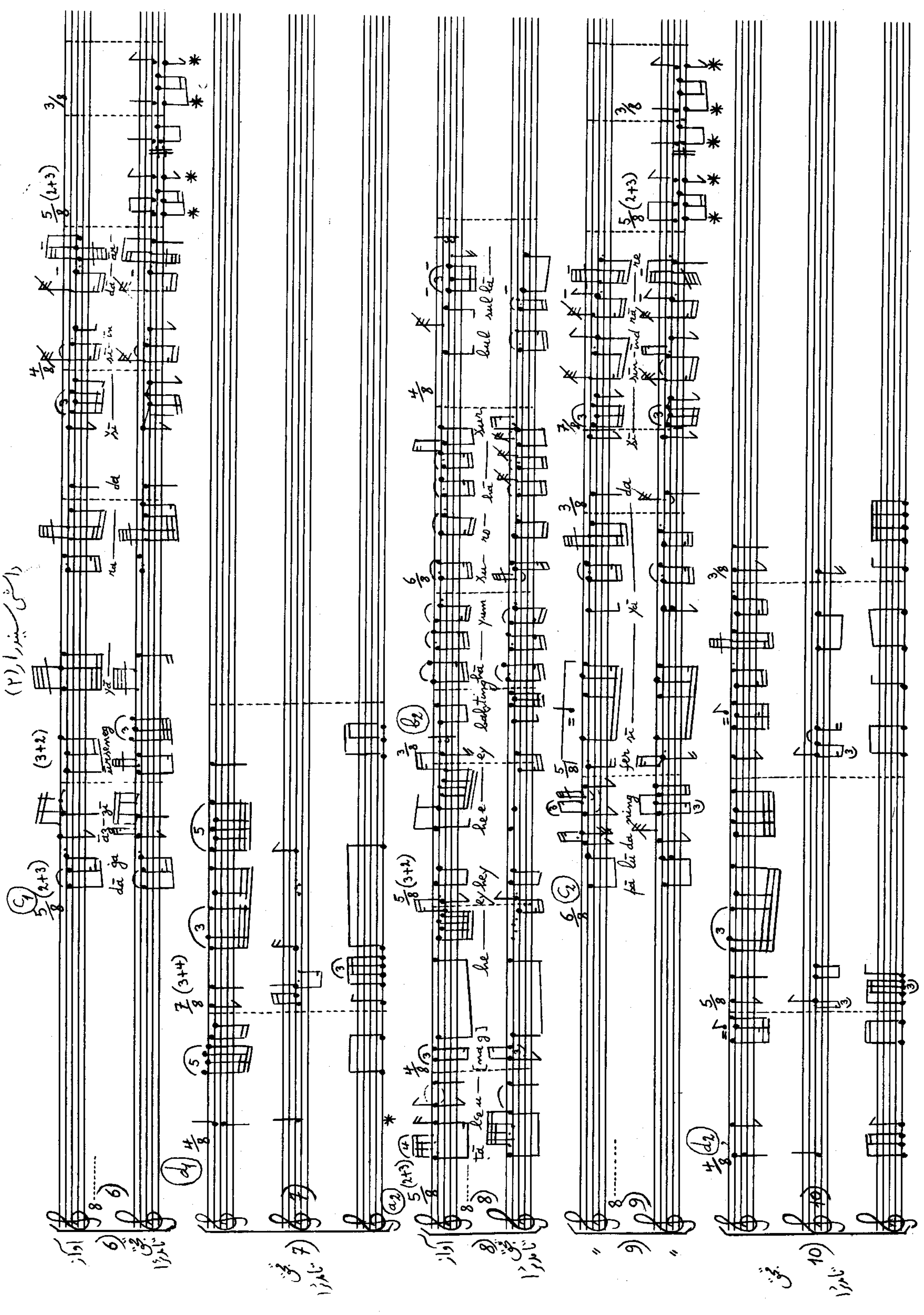
عبدالله (۳)



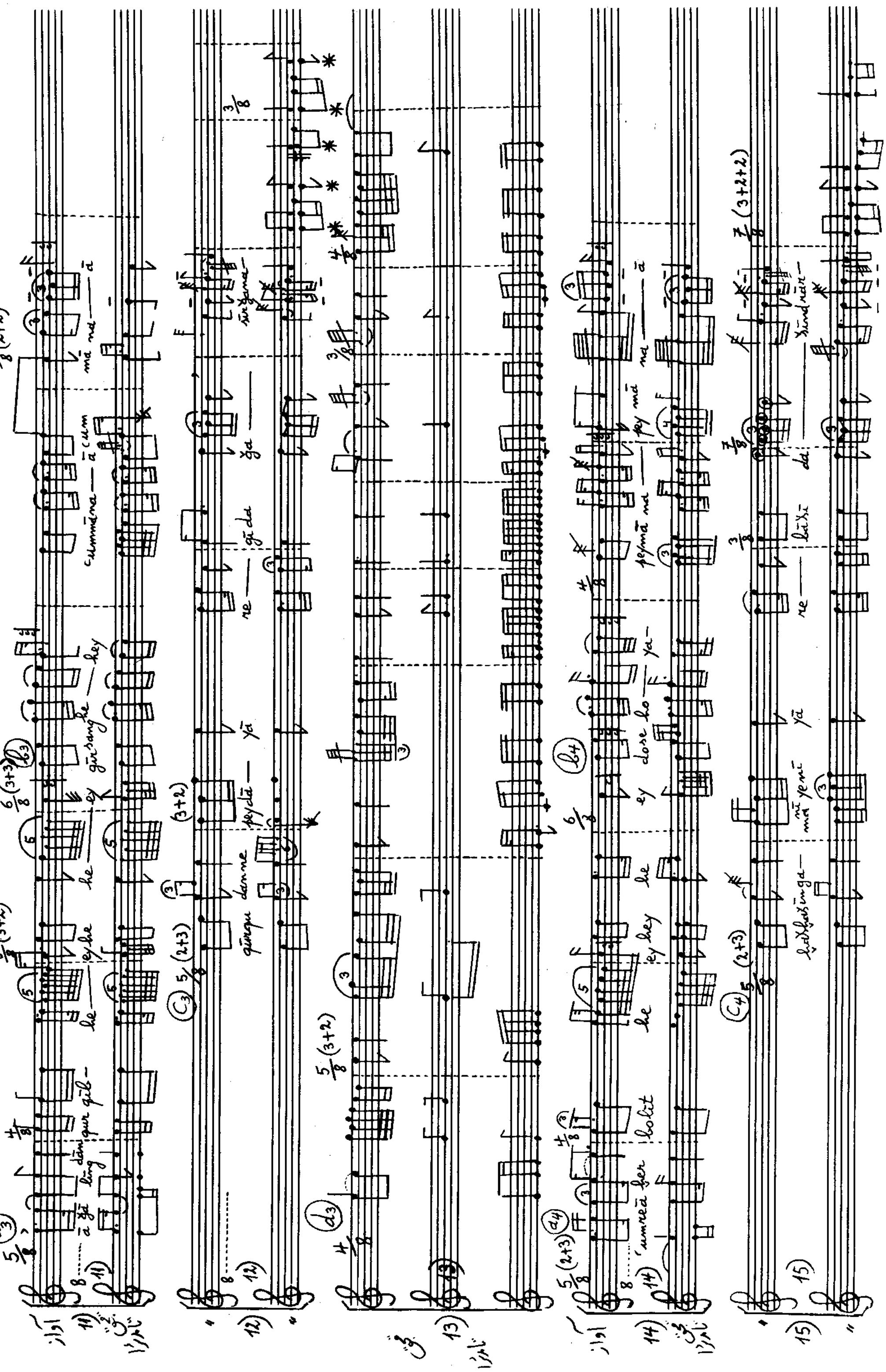
(آوانویسی ۳۴) داشی سیندرار



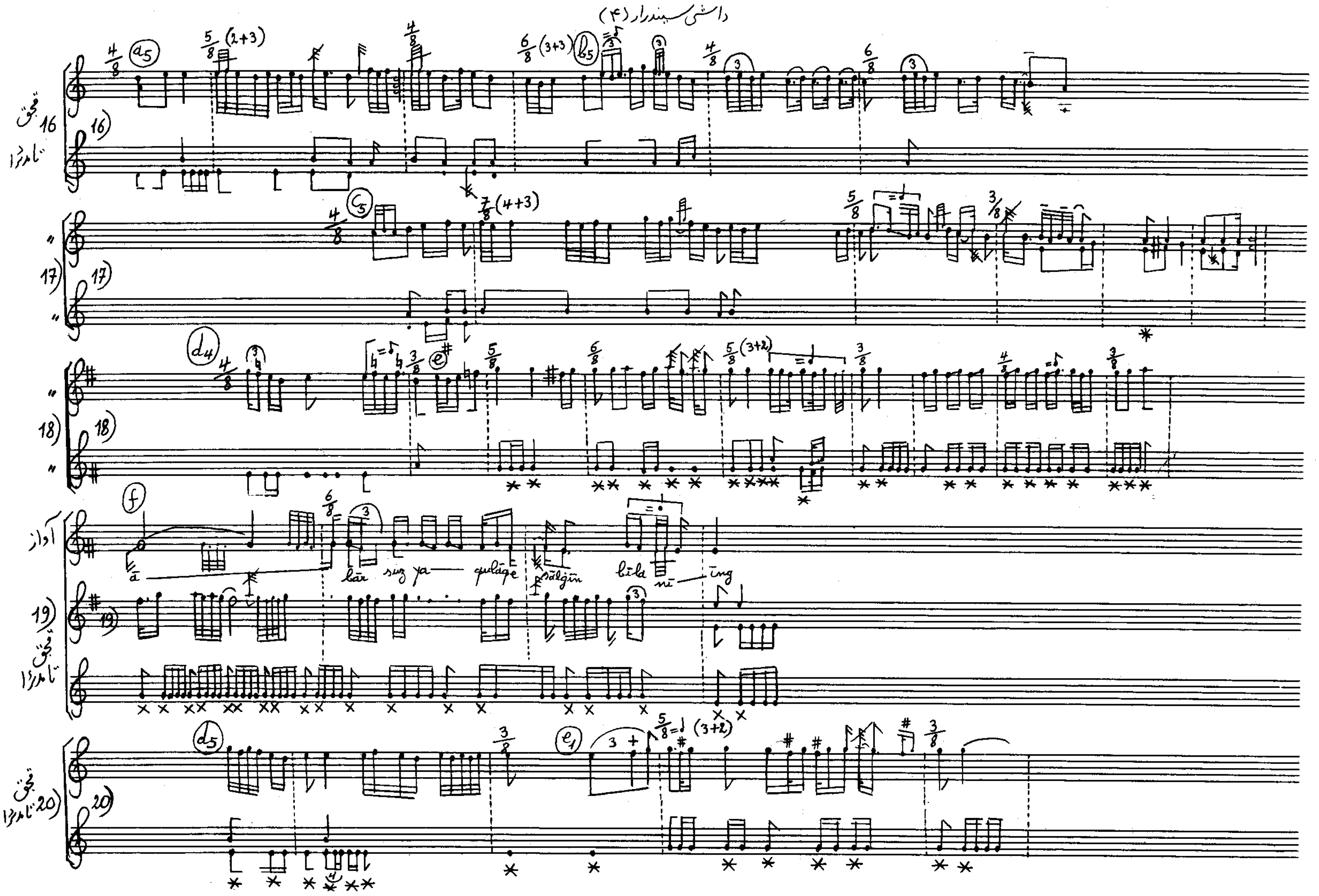
داشی سیندرار (۲)



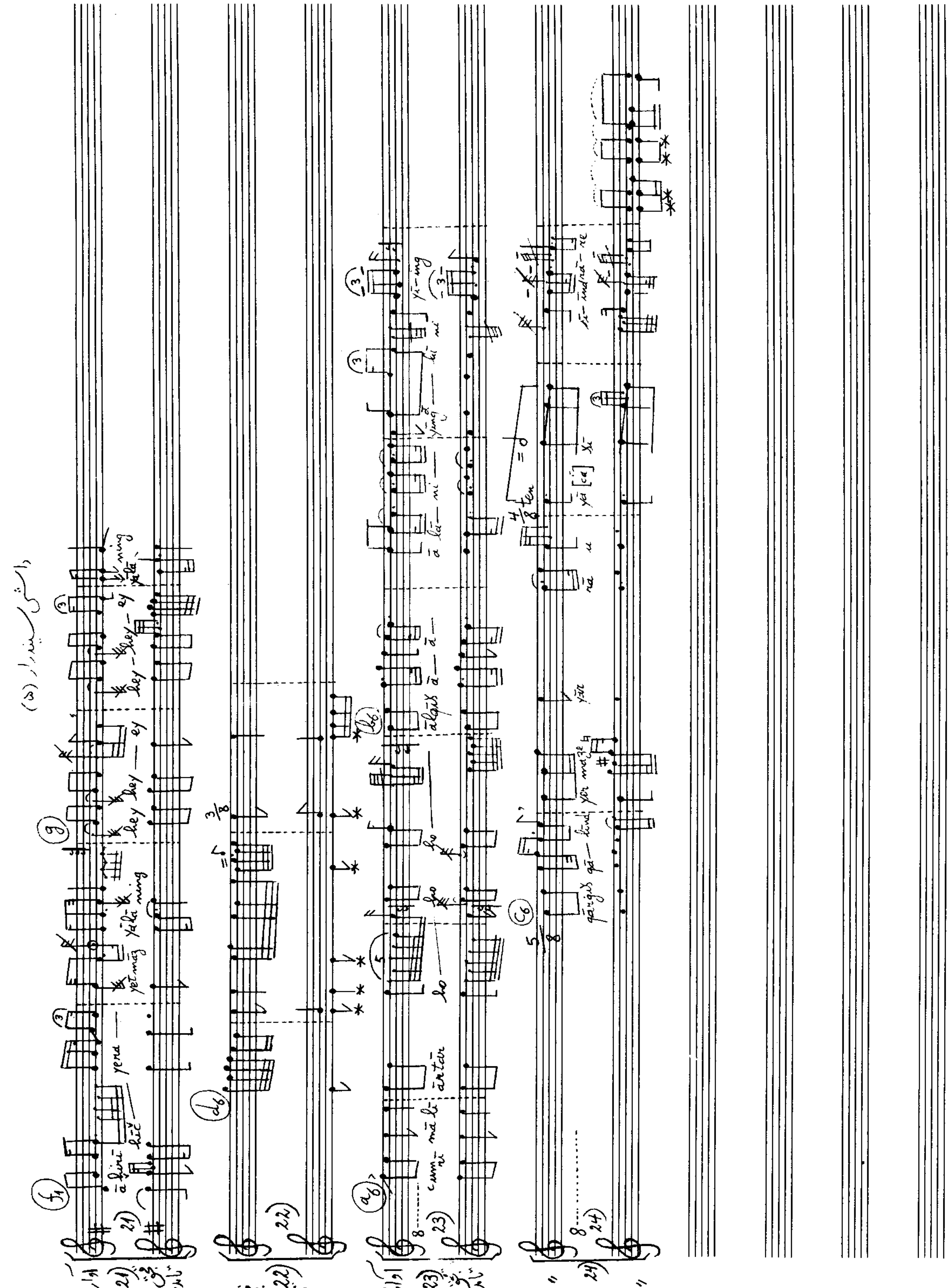
داشی سیندار (۳)



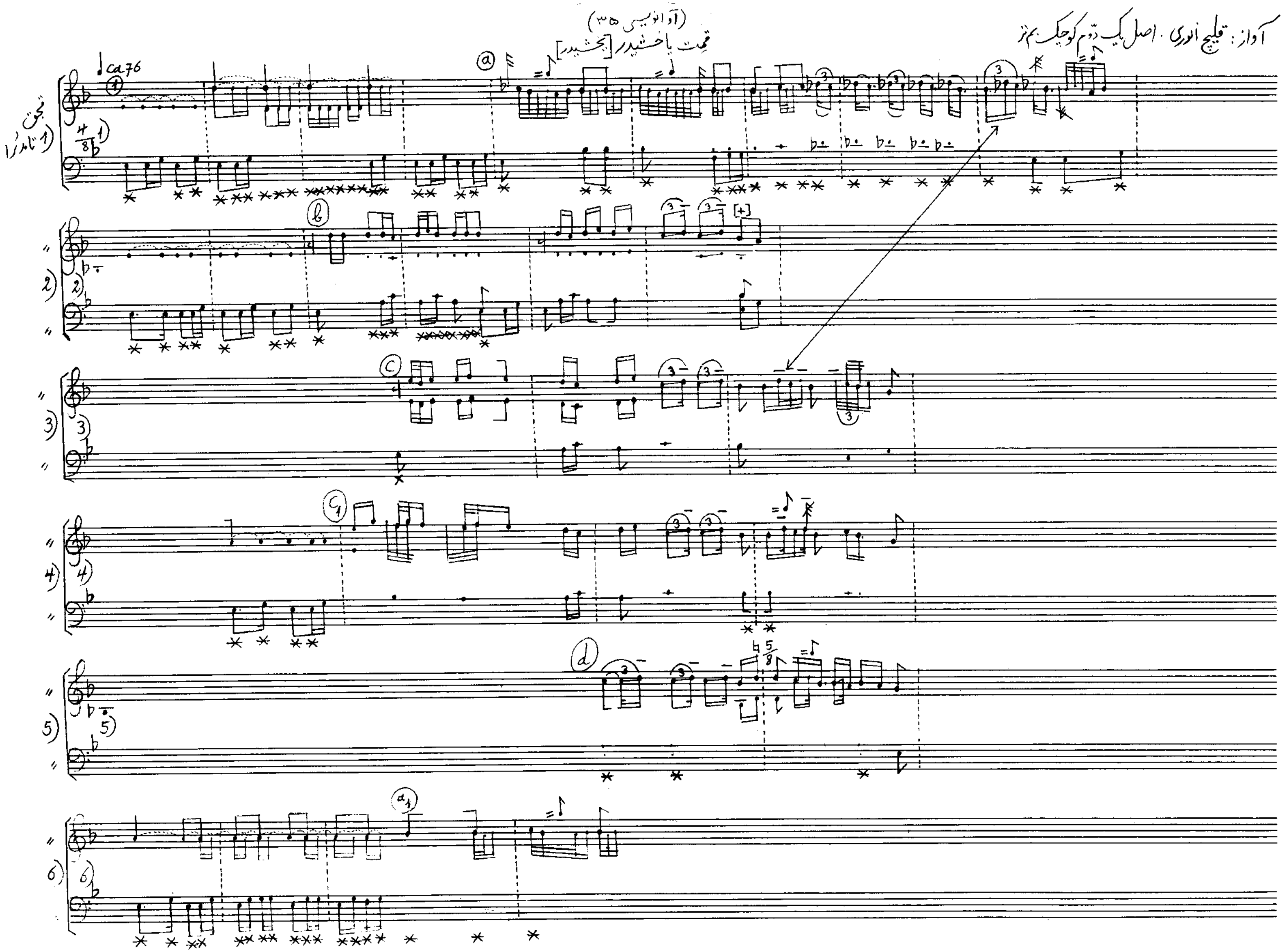
داشی سیندرار (۴)



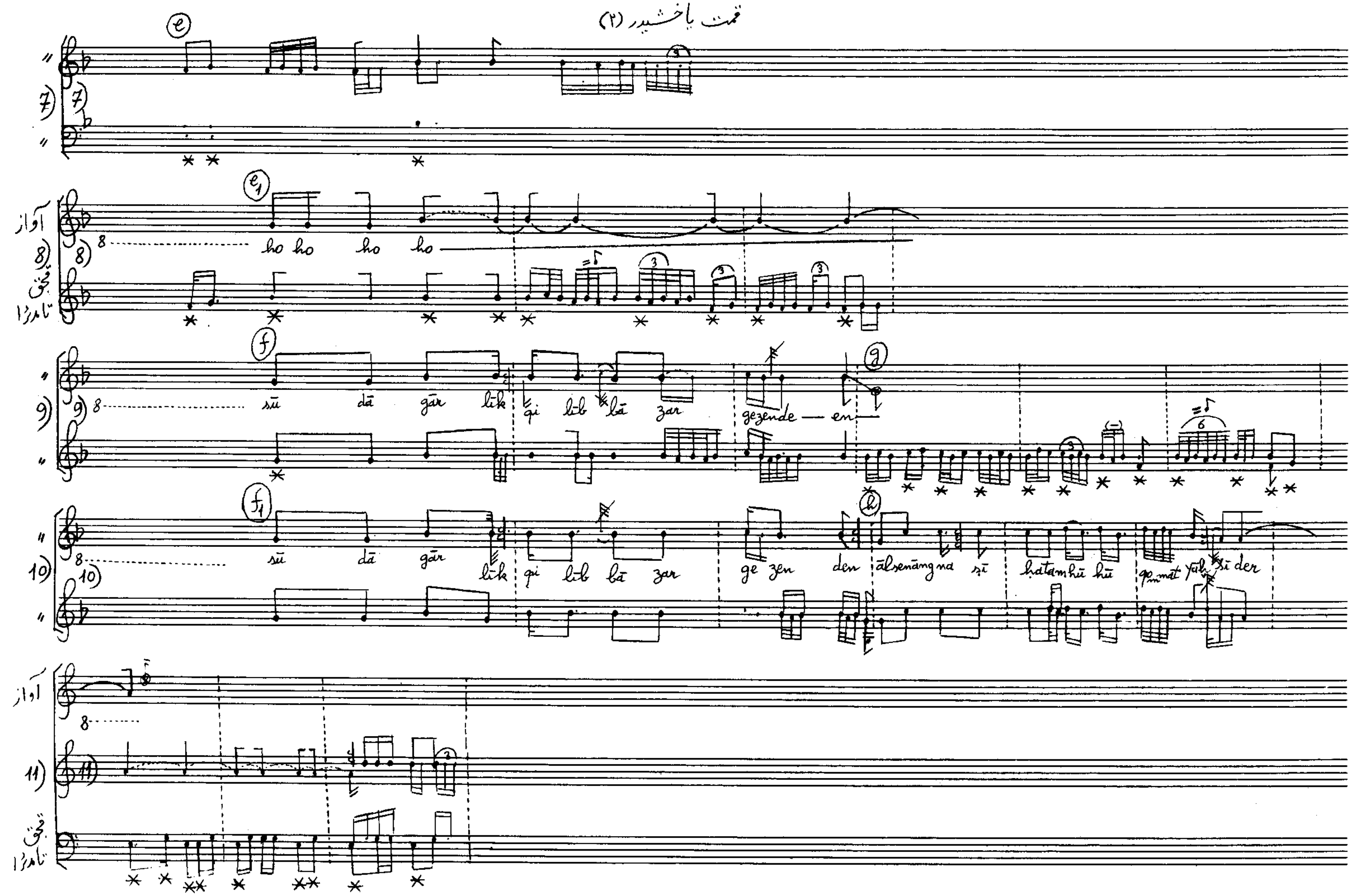
داشی سیندرار (۵)



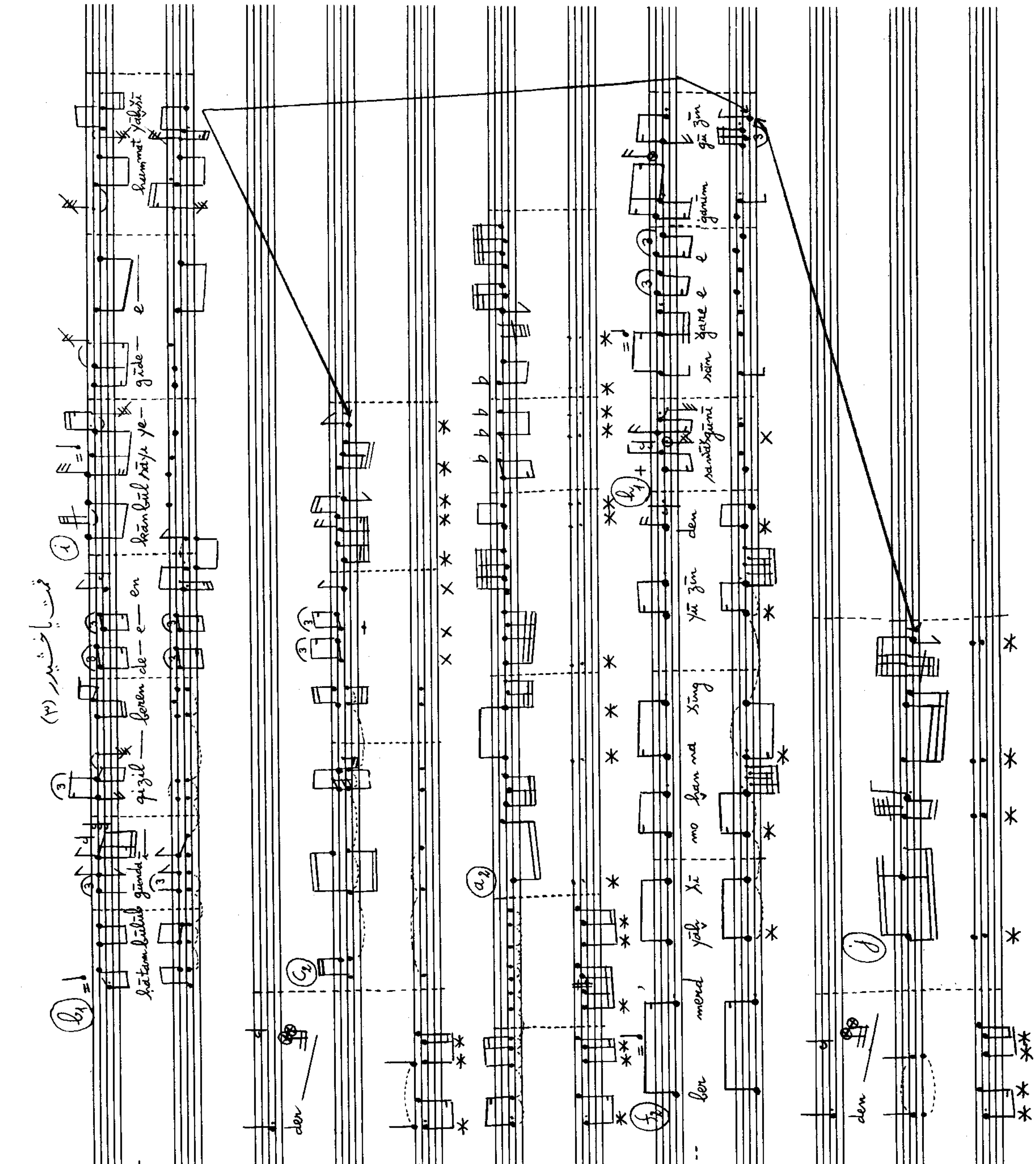
(آوانویسی ۳۵) قمّت یاخشیدر [یخشیدر]



قمّت یاخشیدر (۲)

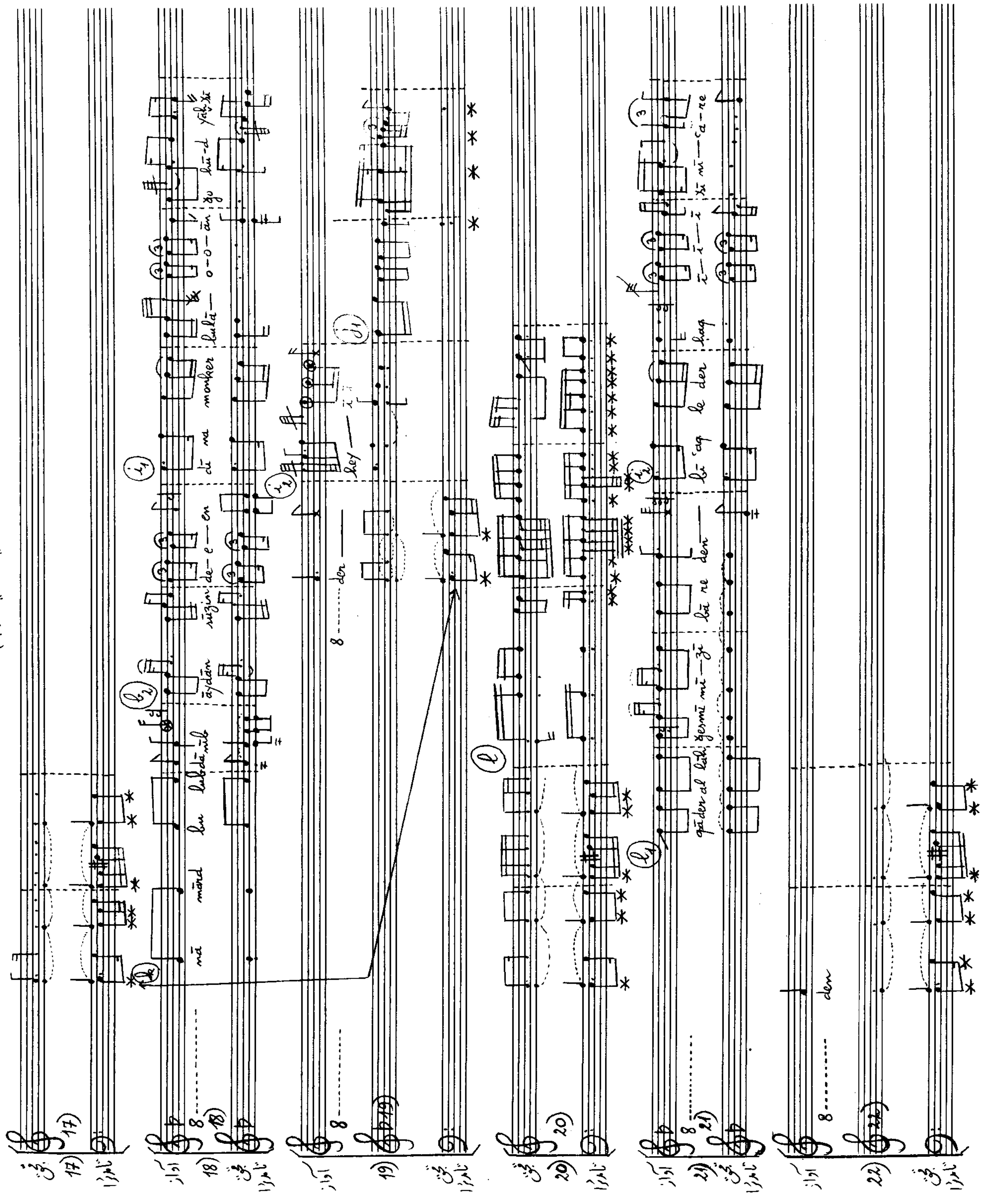


قمّت یاخشیدر (۳)

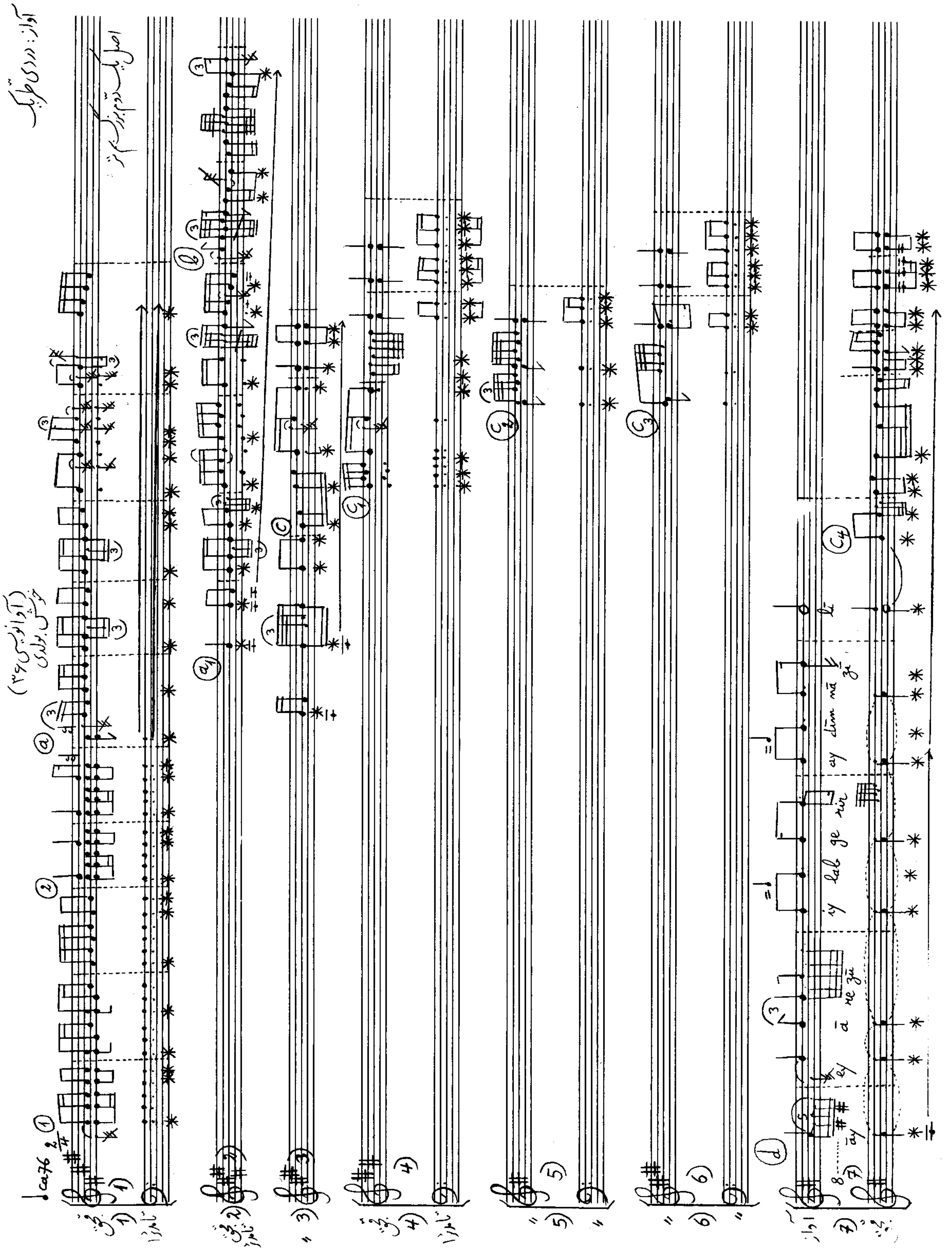


قمت یاخشیدر (۴)

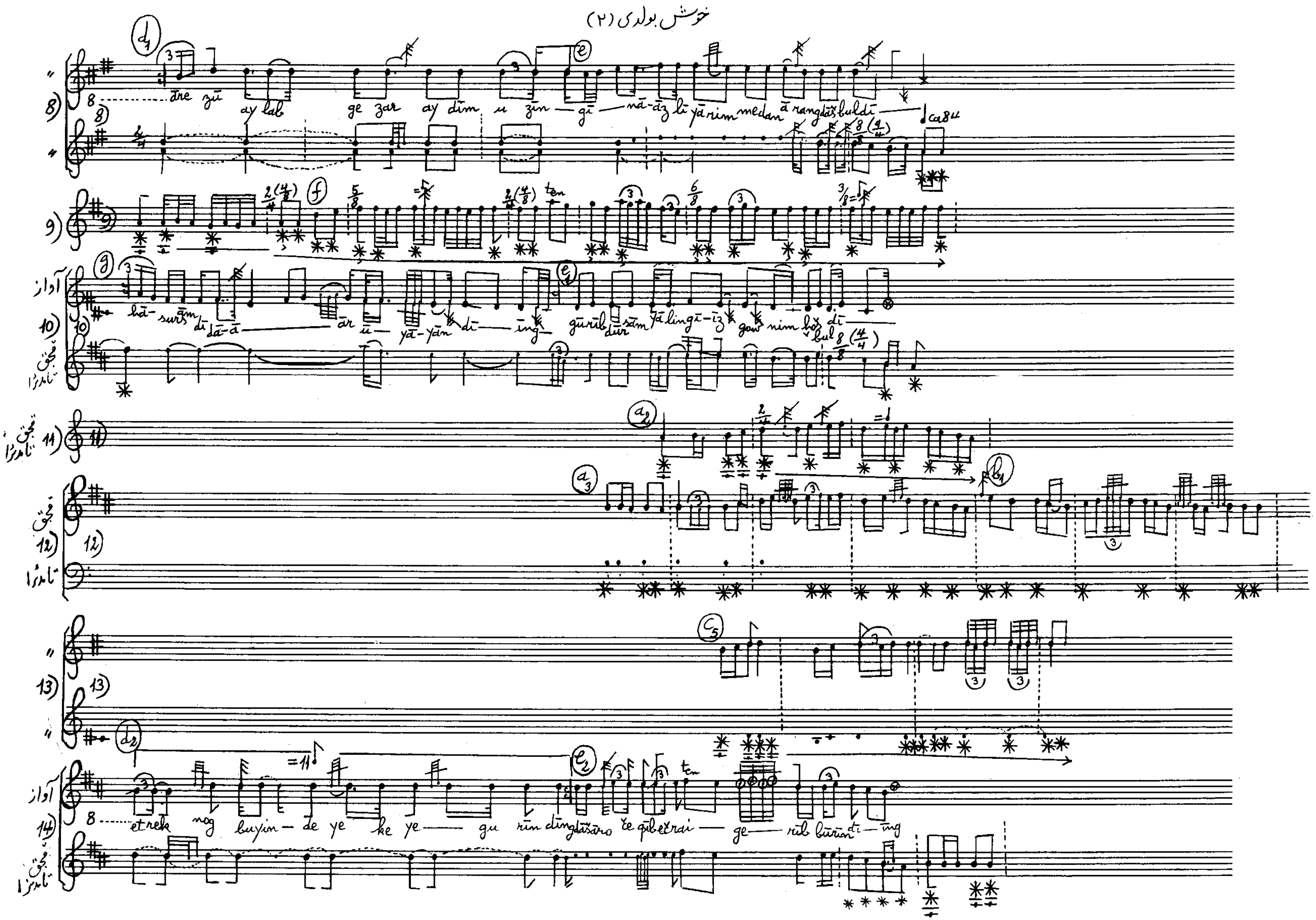
قمت یاخشیدر (۴)



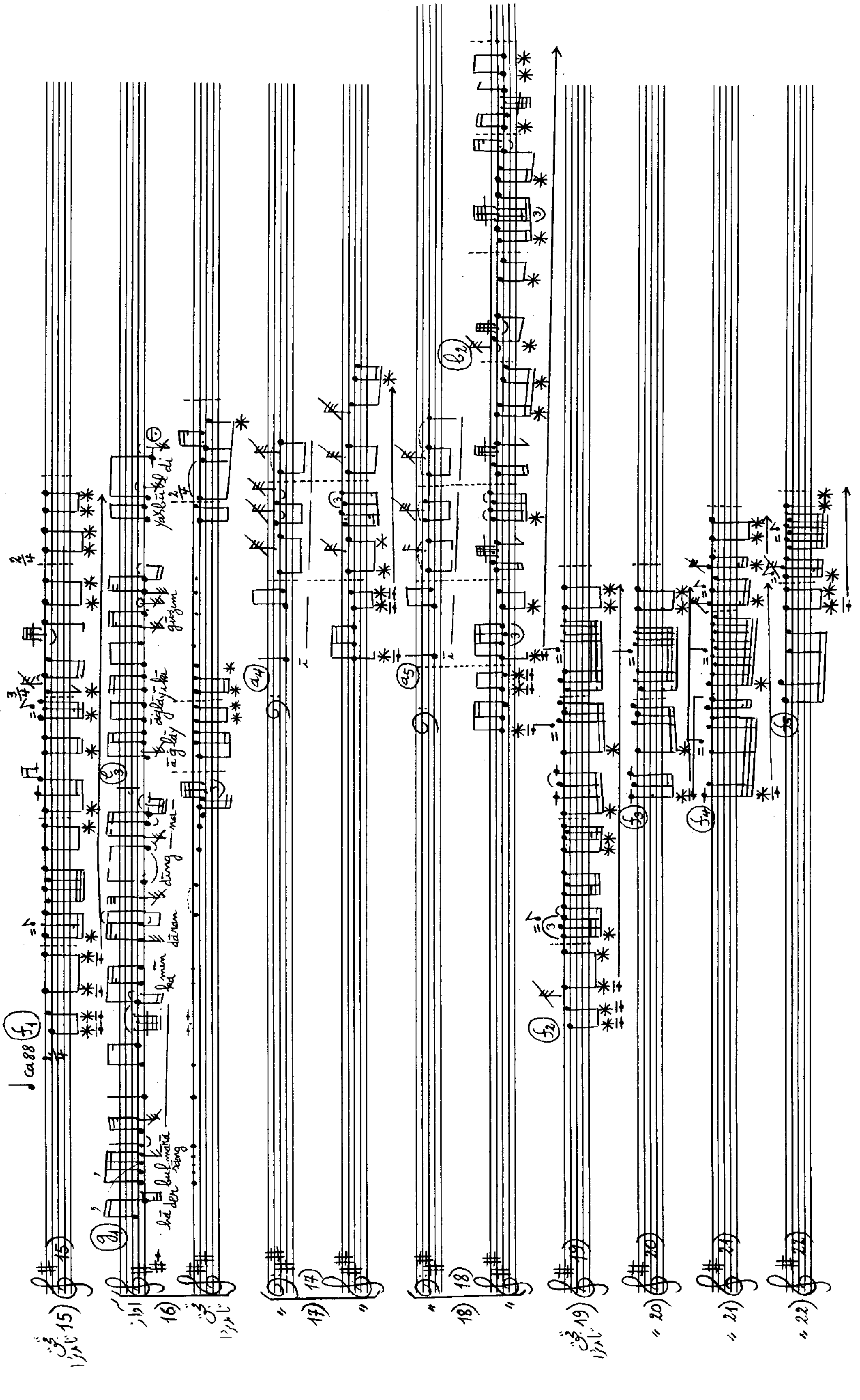
(آوانویسی ۳۶) خوش بولدی



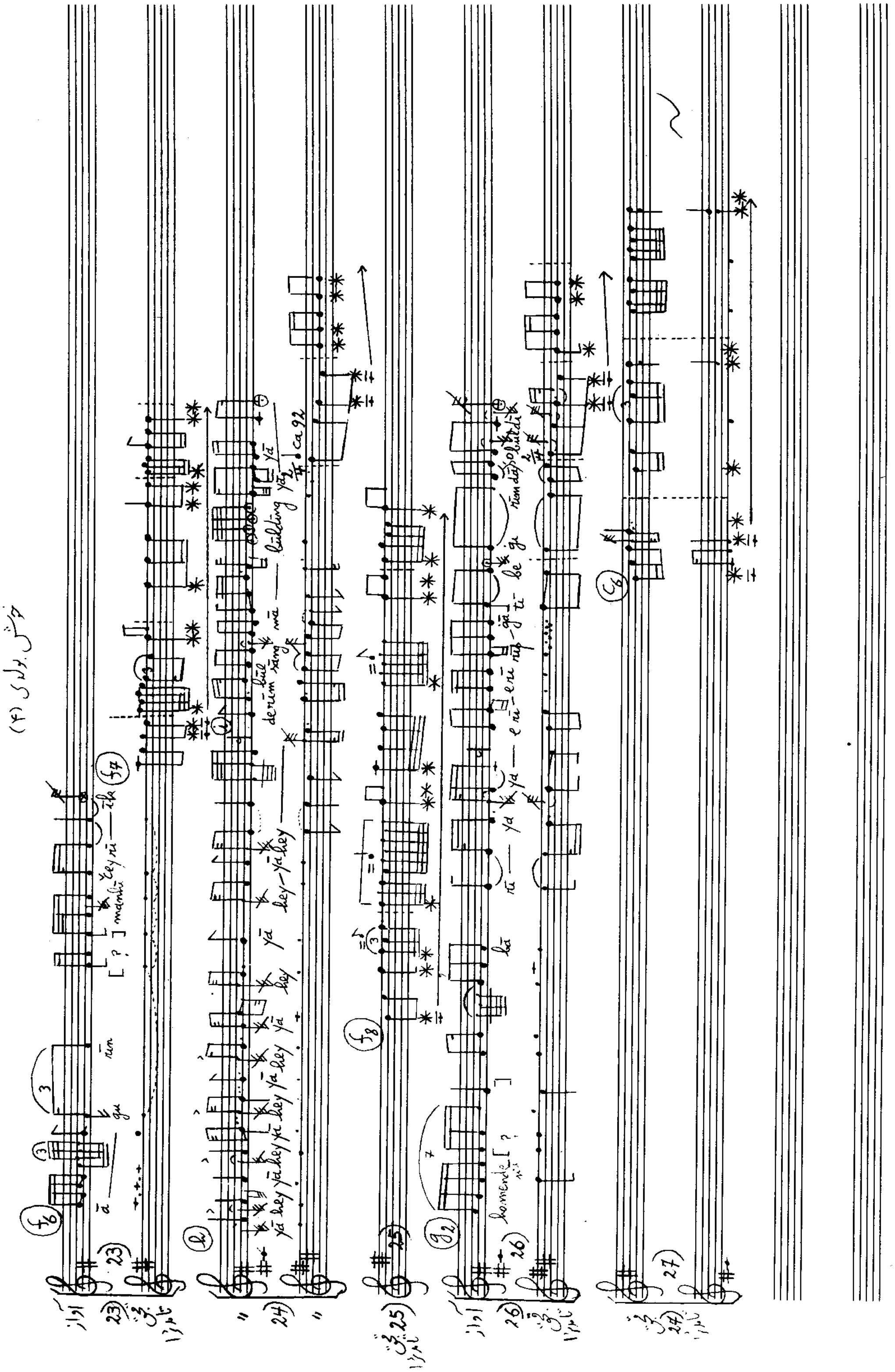
خوش بولدی (۲)



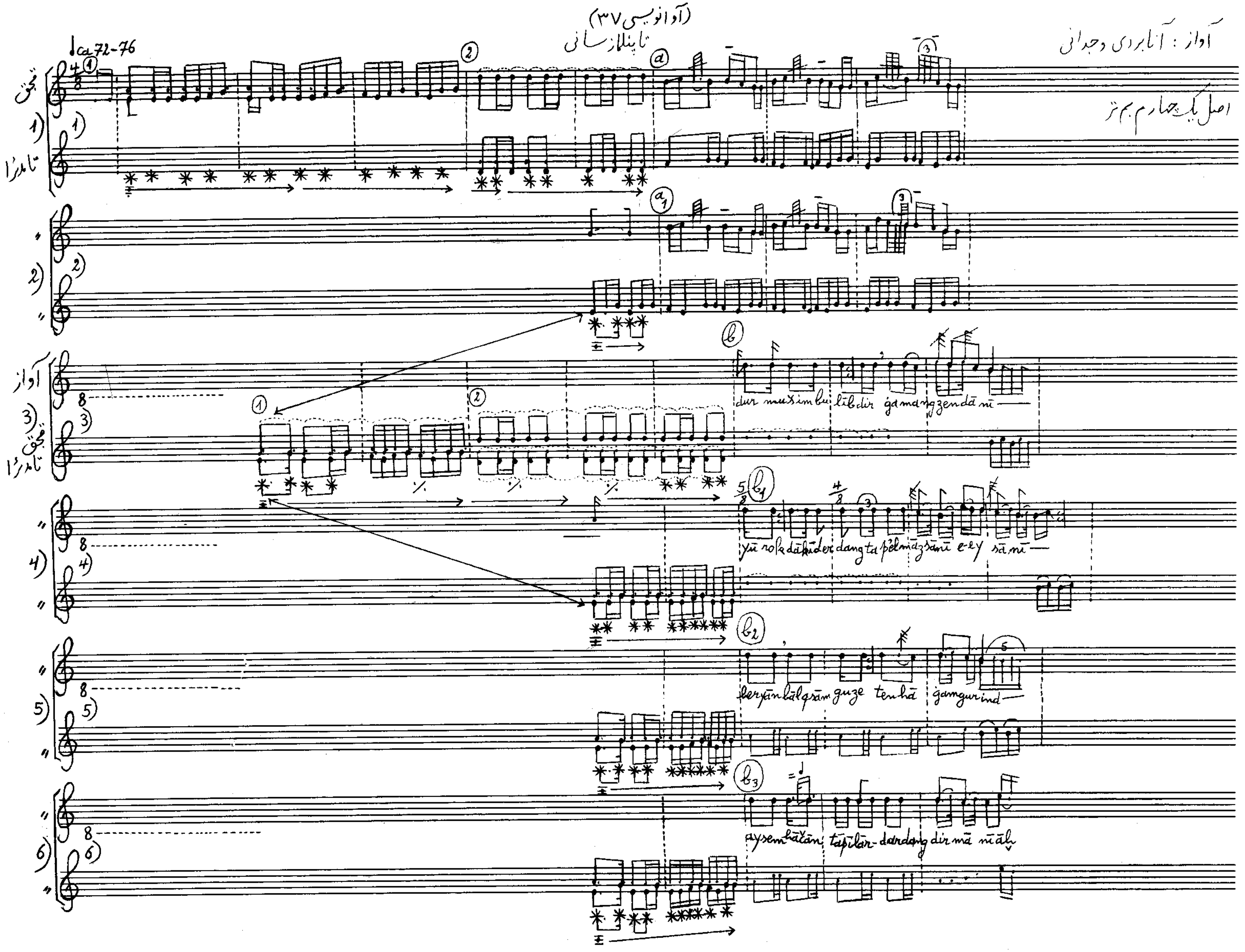
خوش بولدی (۳)



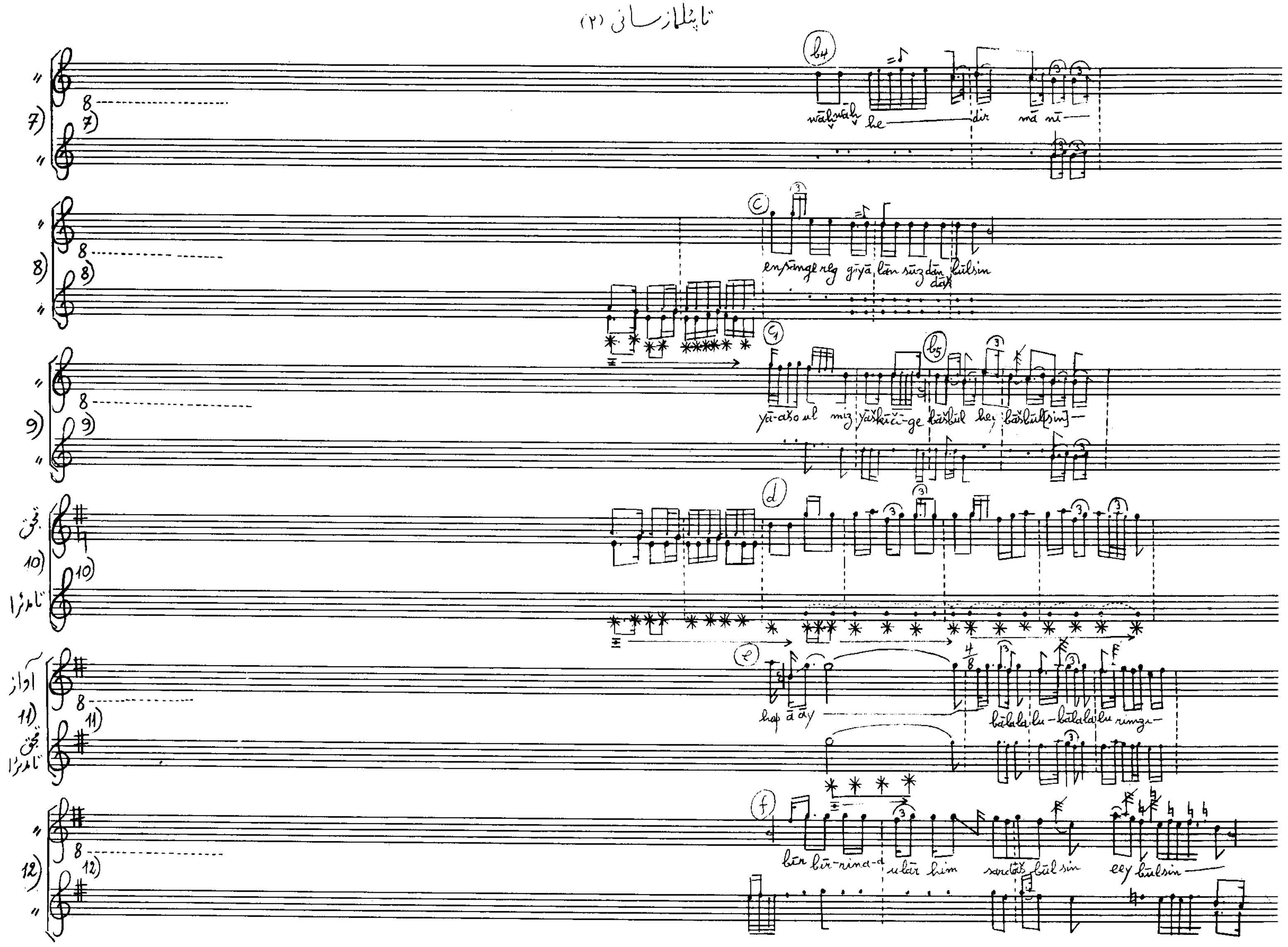
خوش بولدی (۴)



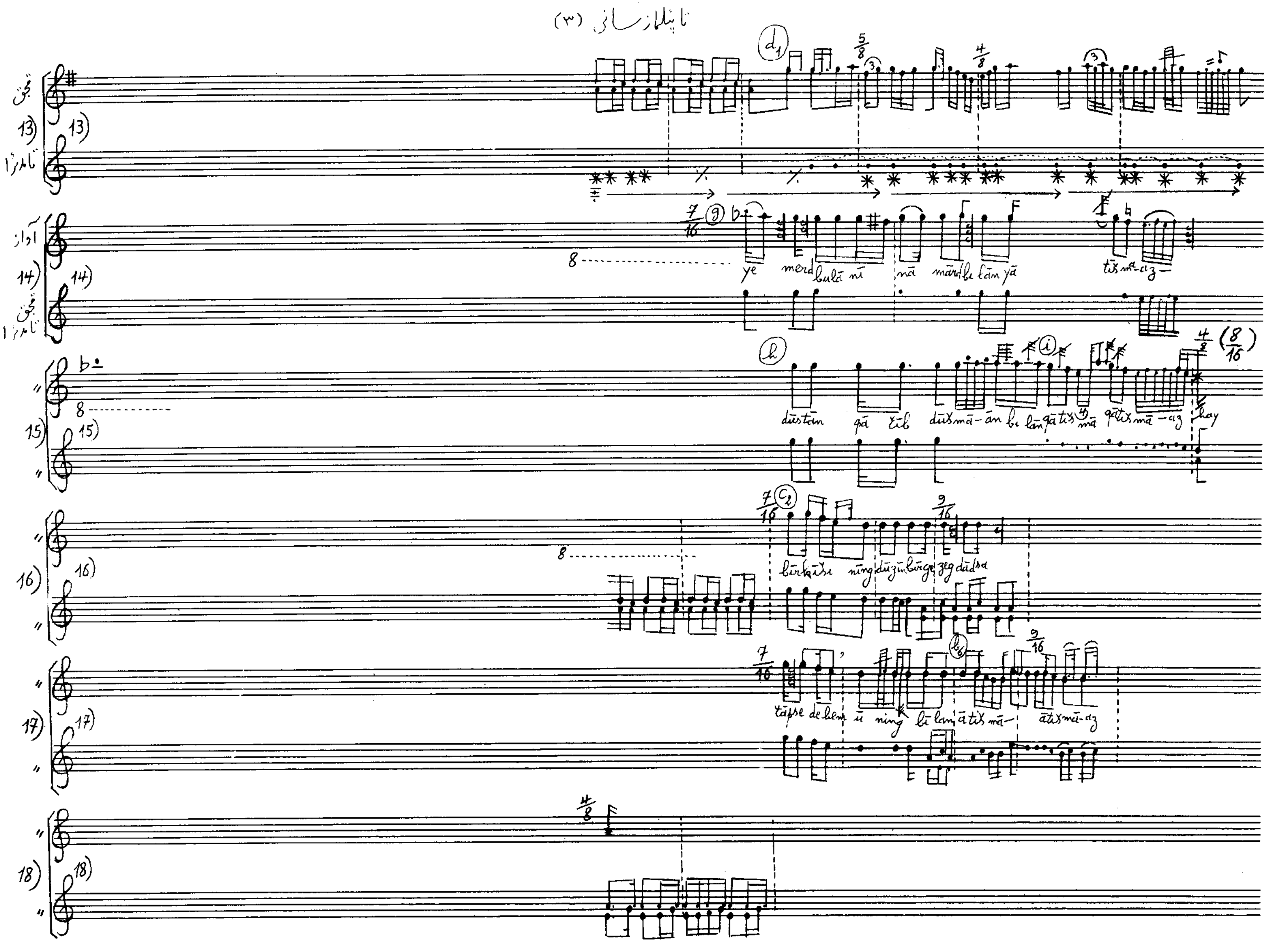
(آوانویسی ۳۷) تاپئلمازسانی



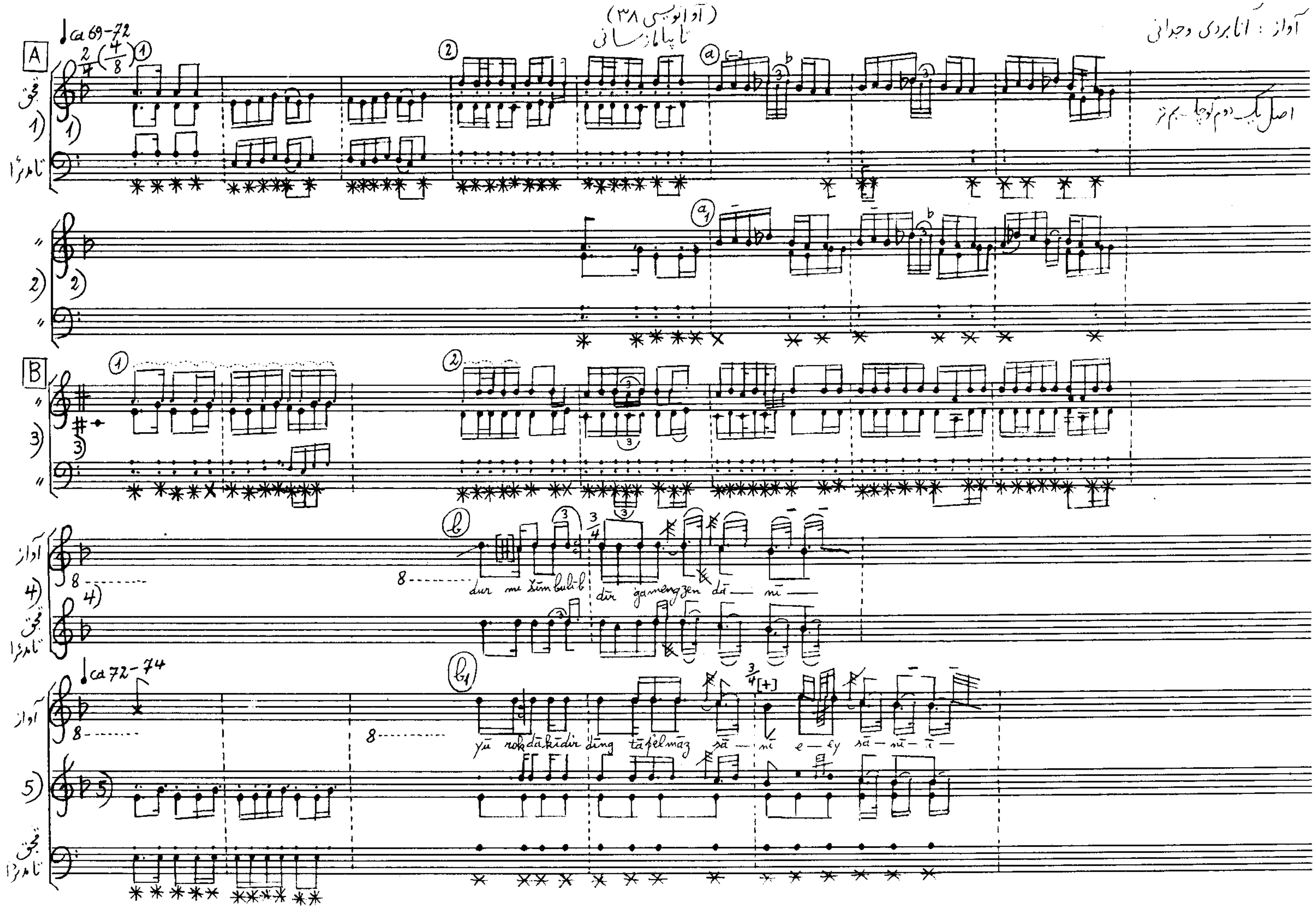
تاپئلمازسانی (۲)



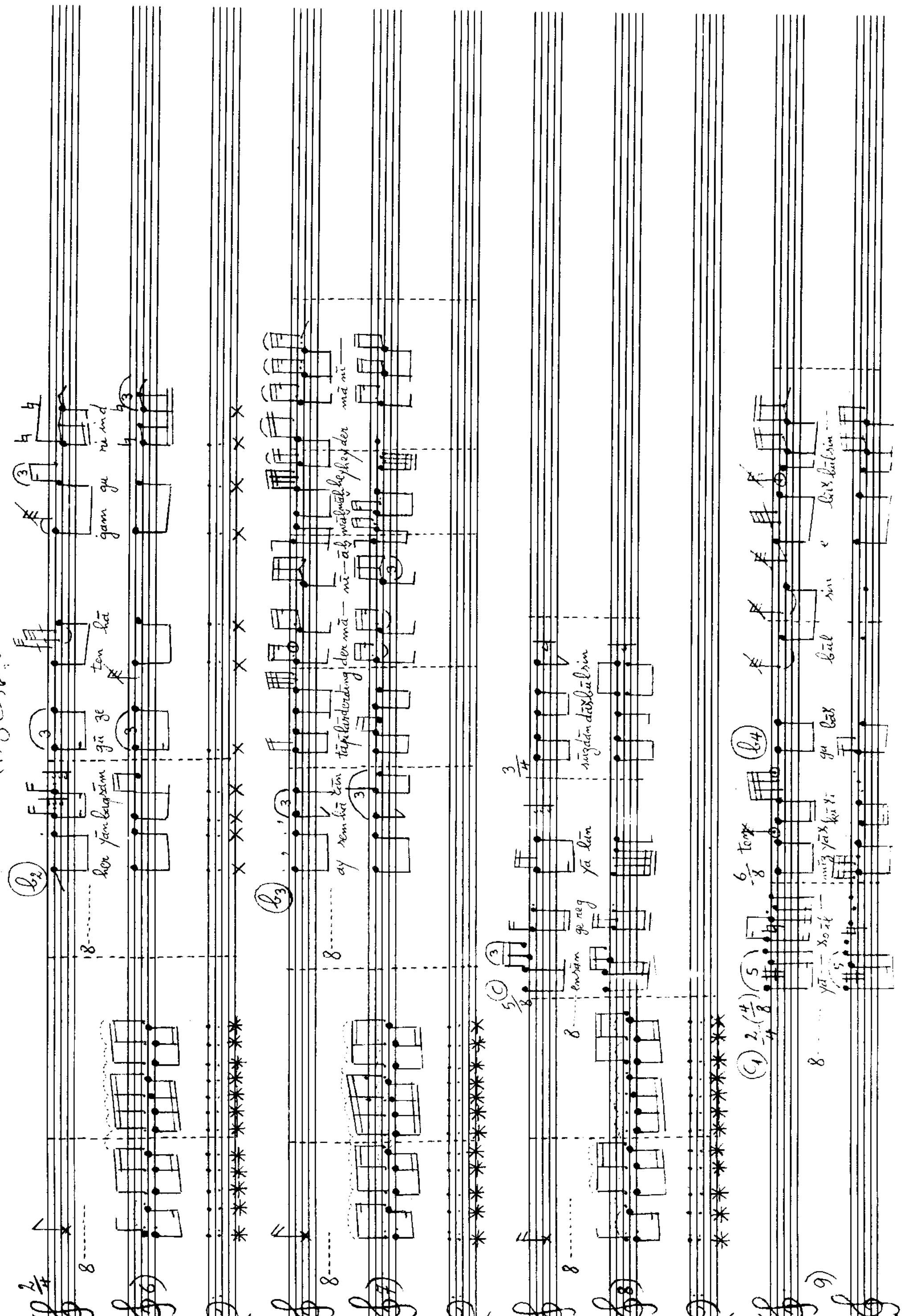
تاپئلمازسانی (٣)



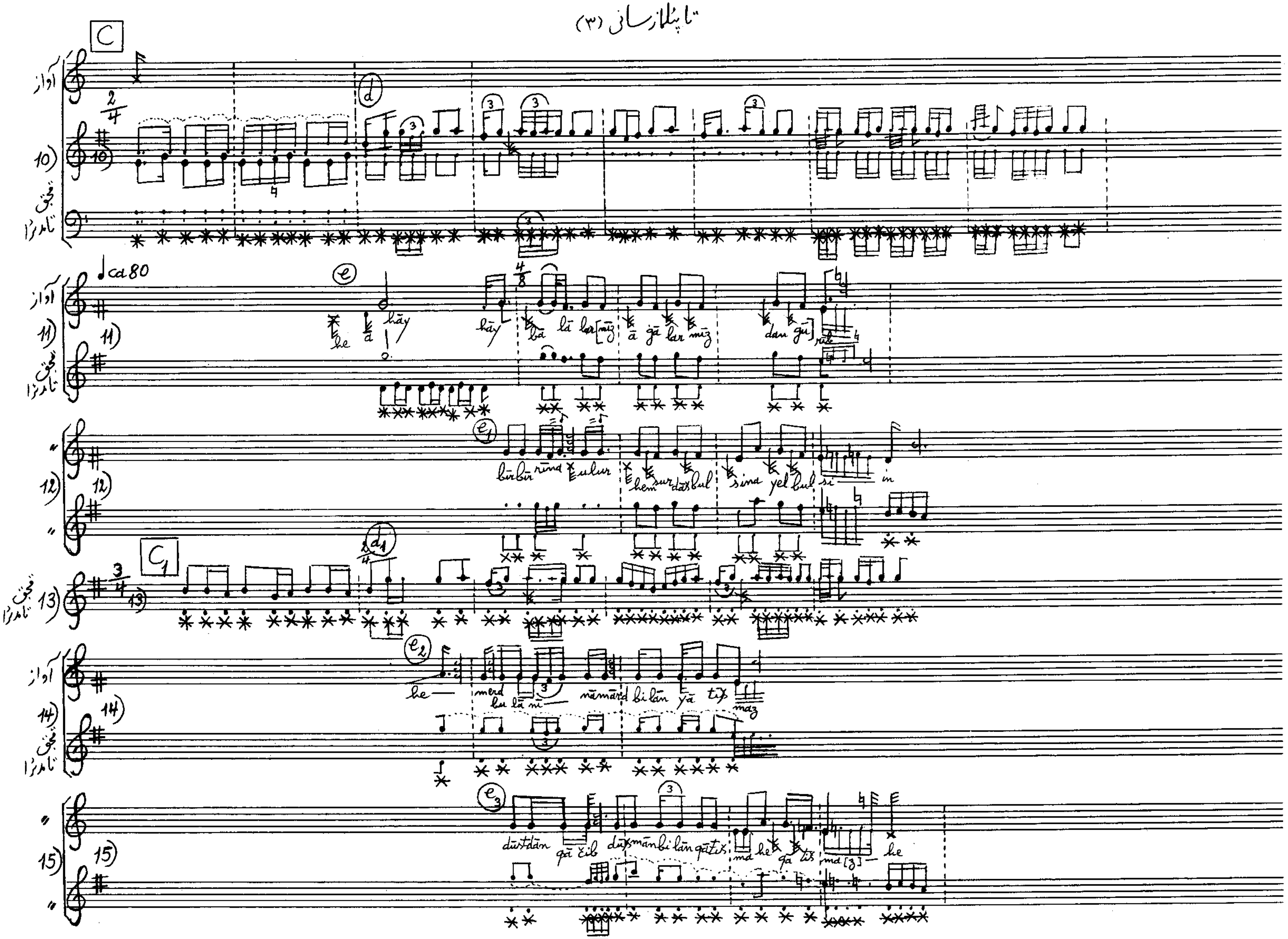
(آوانویسی ۳۸) تاپئلمازسانی



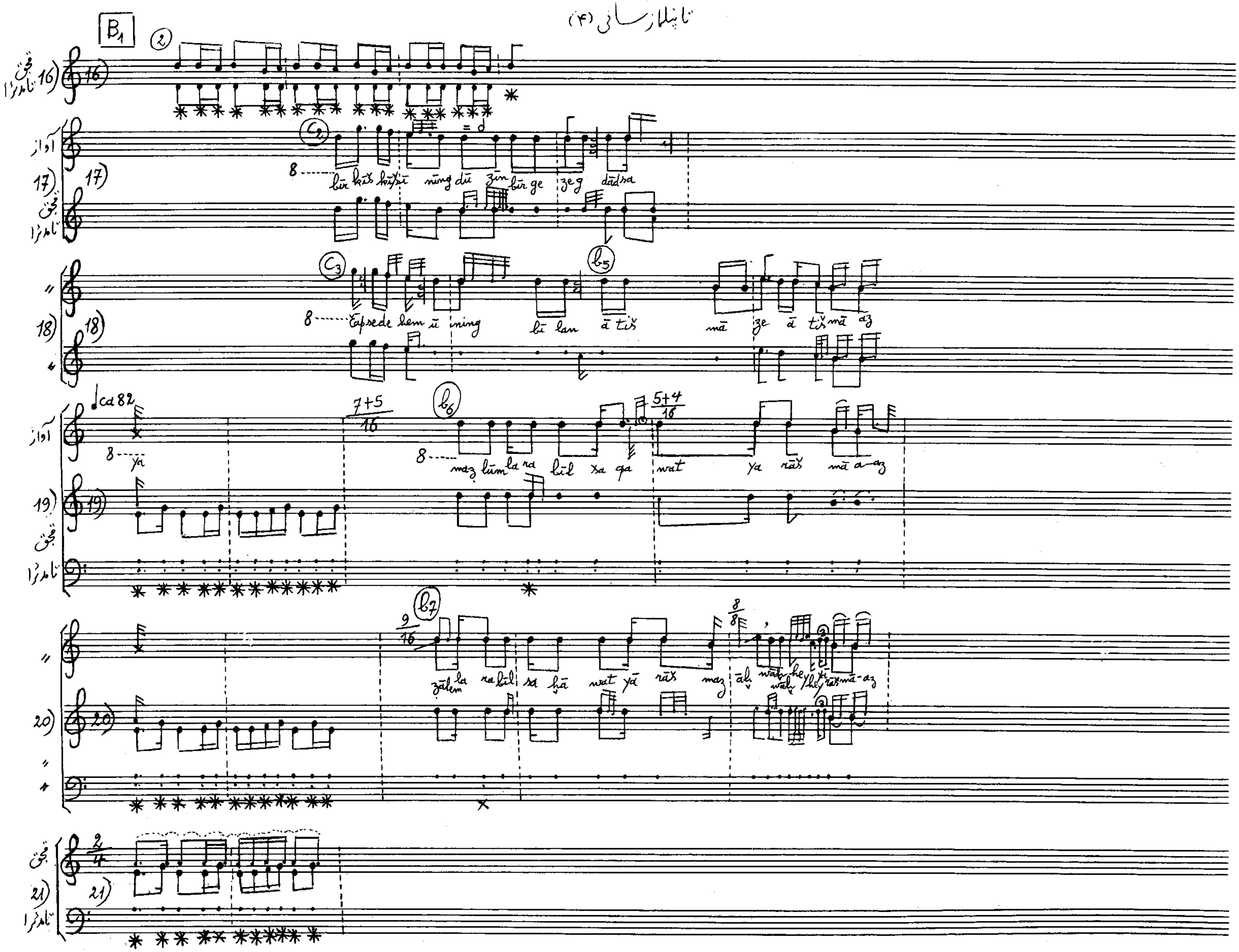
تاپئلمازسانی (۲)



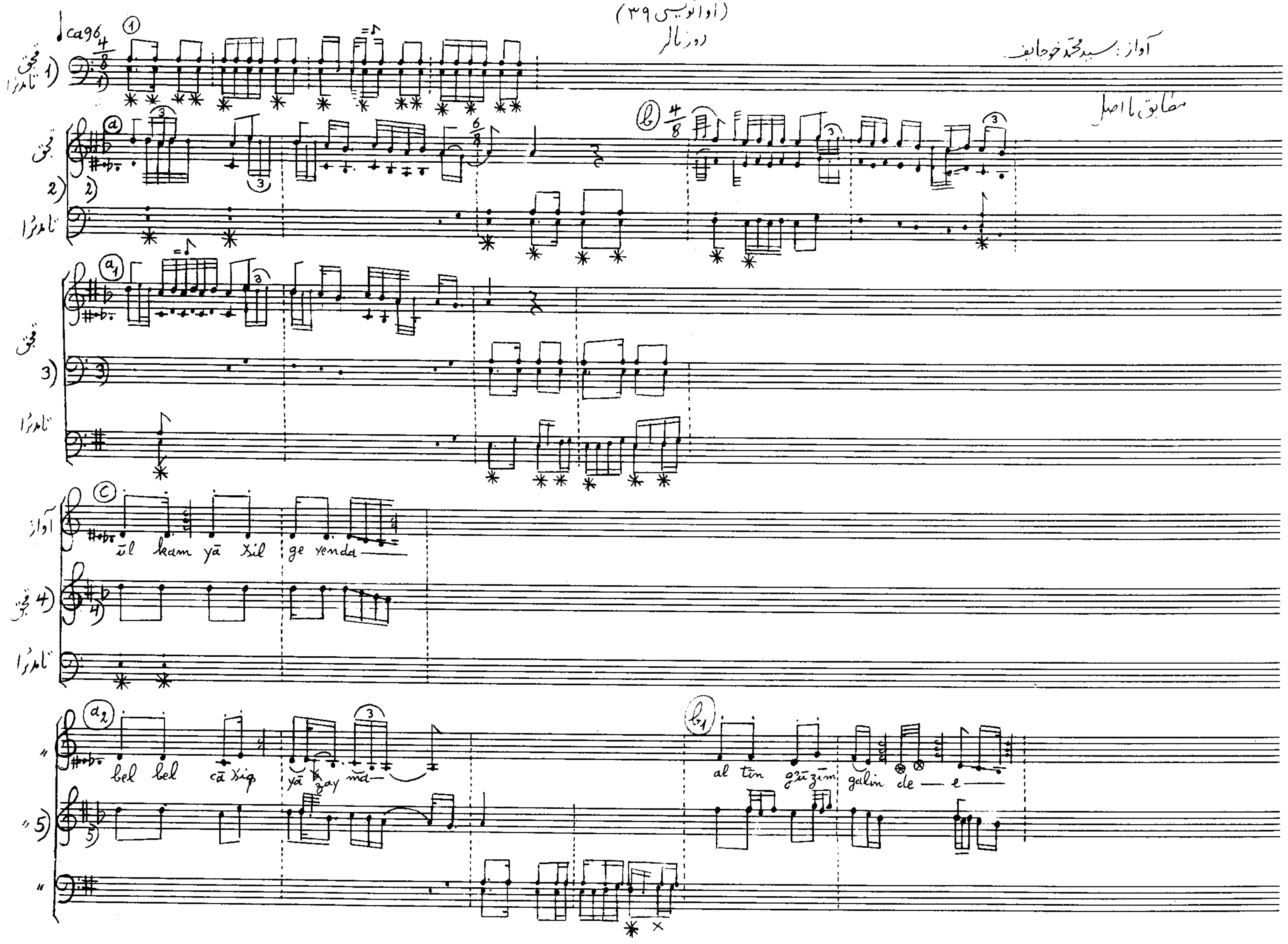
تاپئلمازسانی (۳)



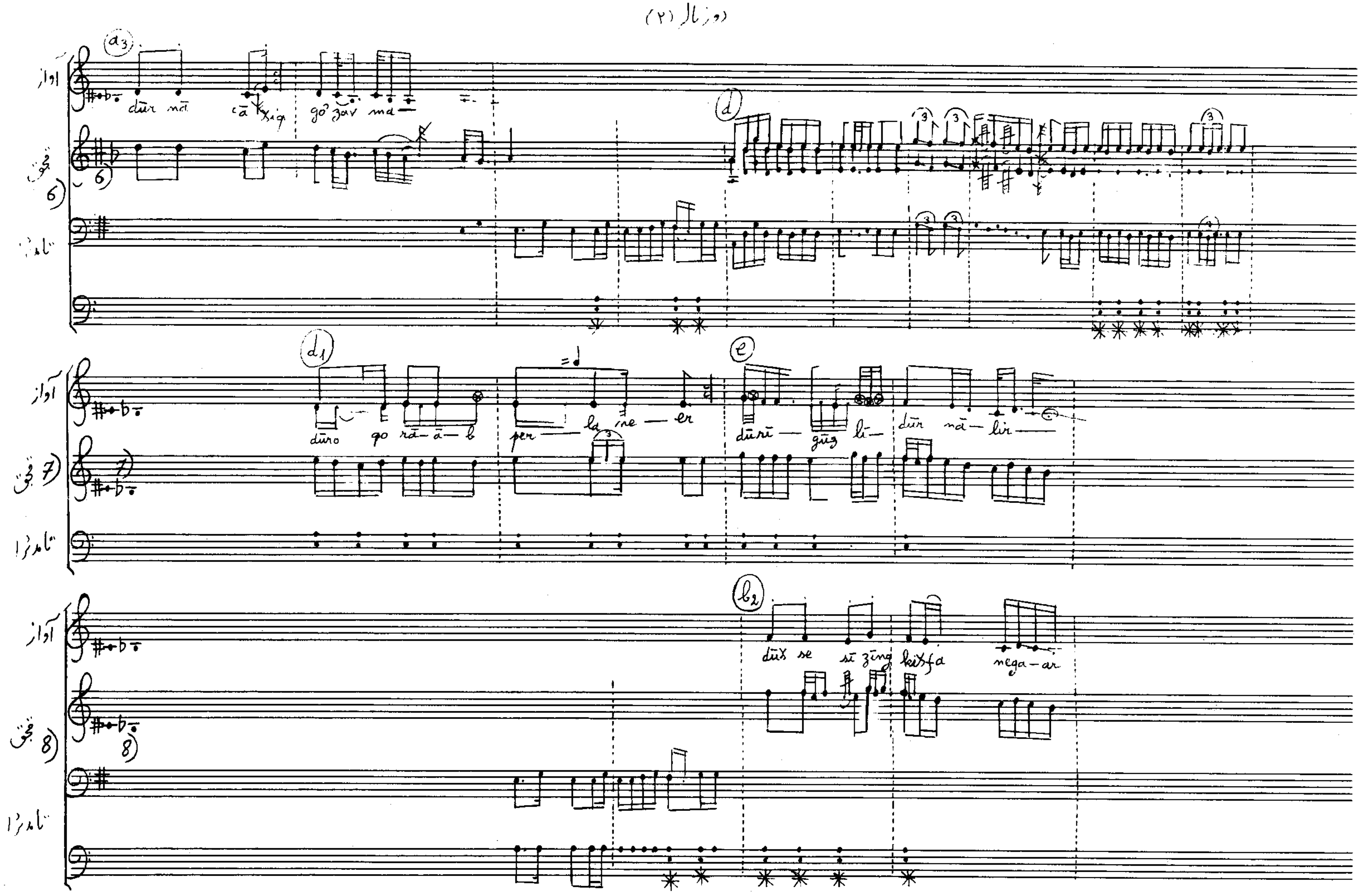
تاپئلمازسانی (۴)



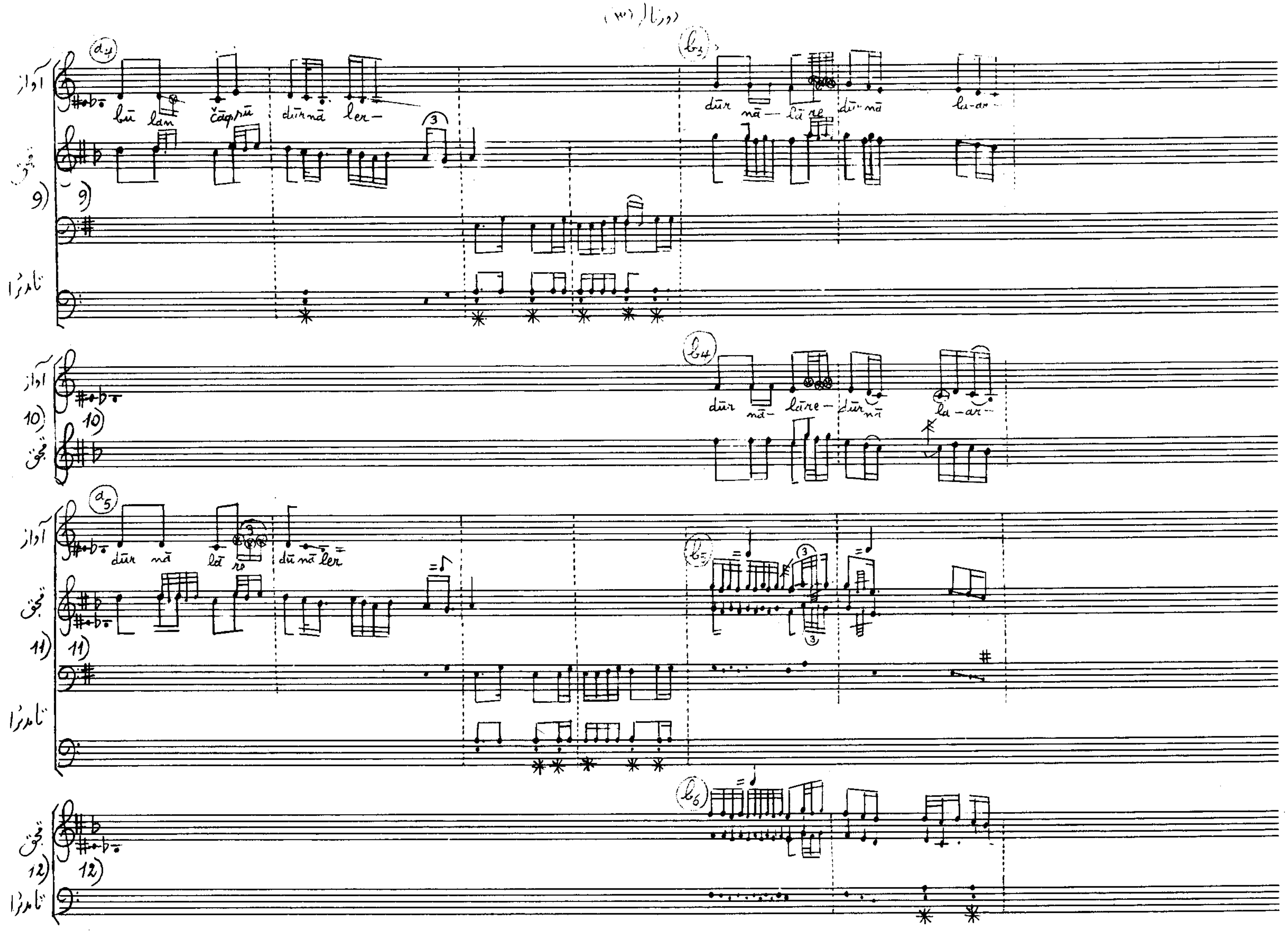
(آوانویسی ۳۹) دورنالر



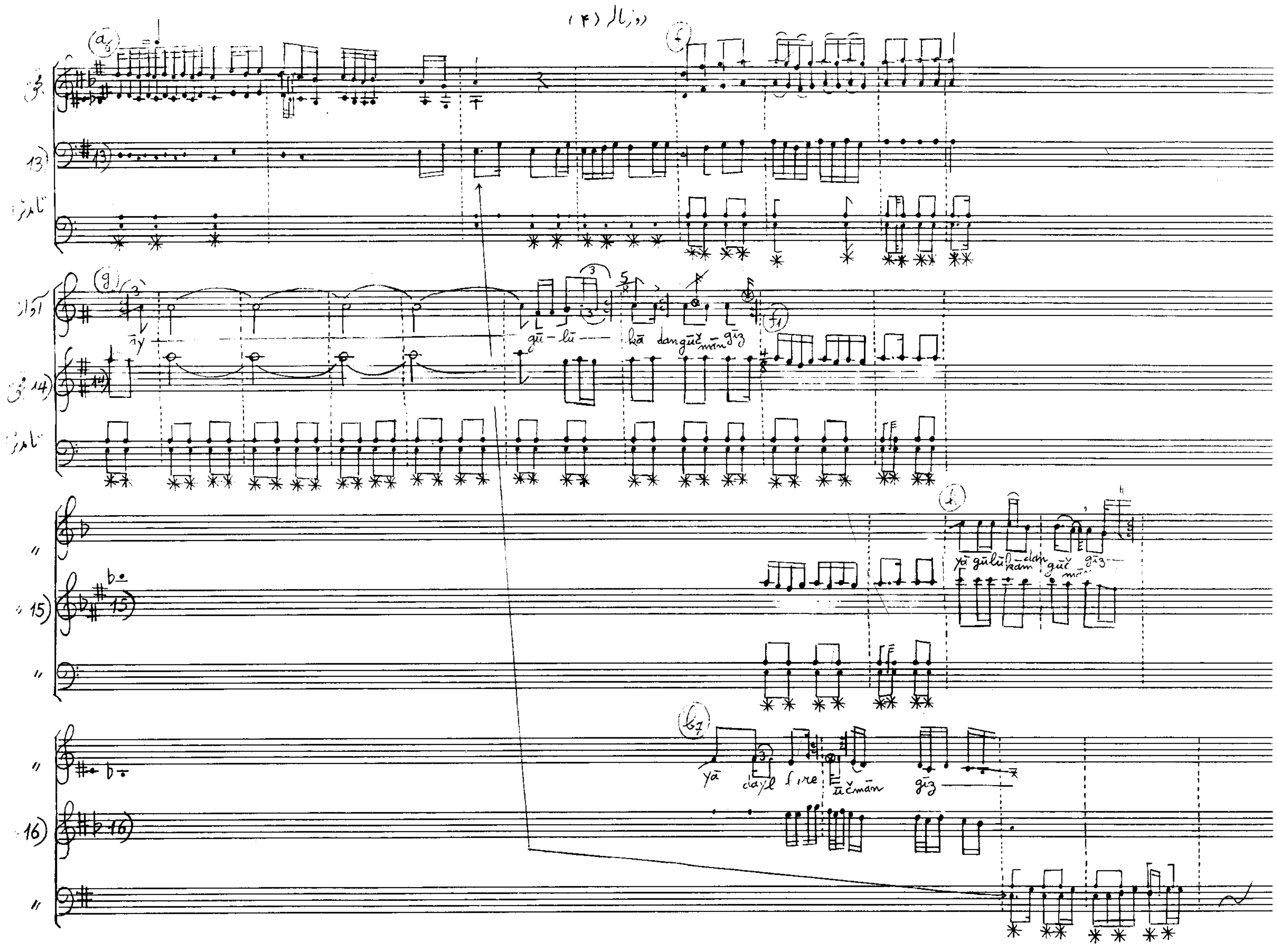
دورنالر (۲)


دورنالر (۲)
آواز
dūr nā cā xiq go zav mā
dūro go rā-ā-b per la ne er dūrī gūg li dūr nā lir
dūx se sī zīng kexfa nega-ar

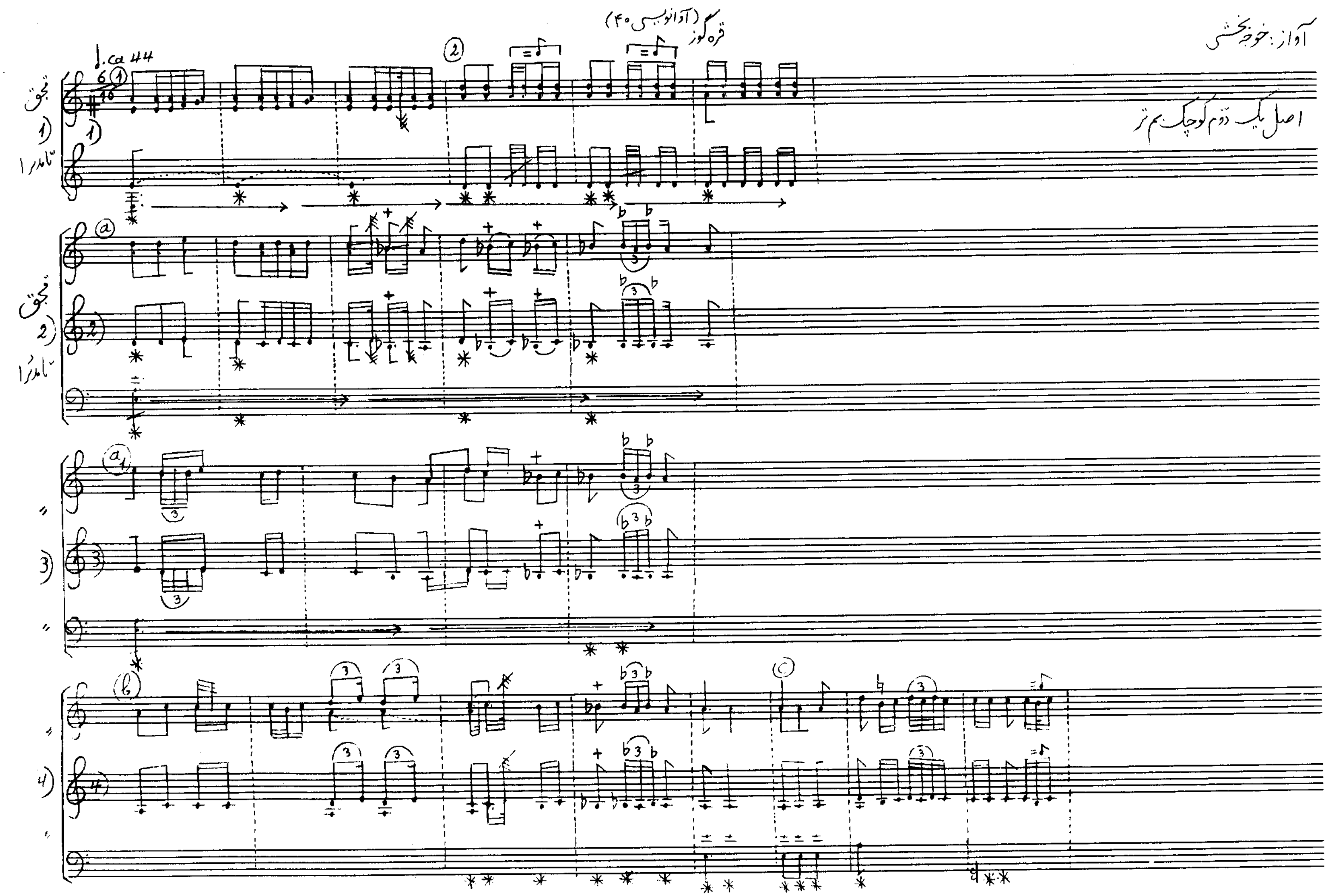
دورتالر (۳)



دورنالر (۴)

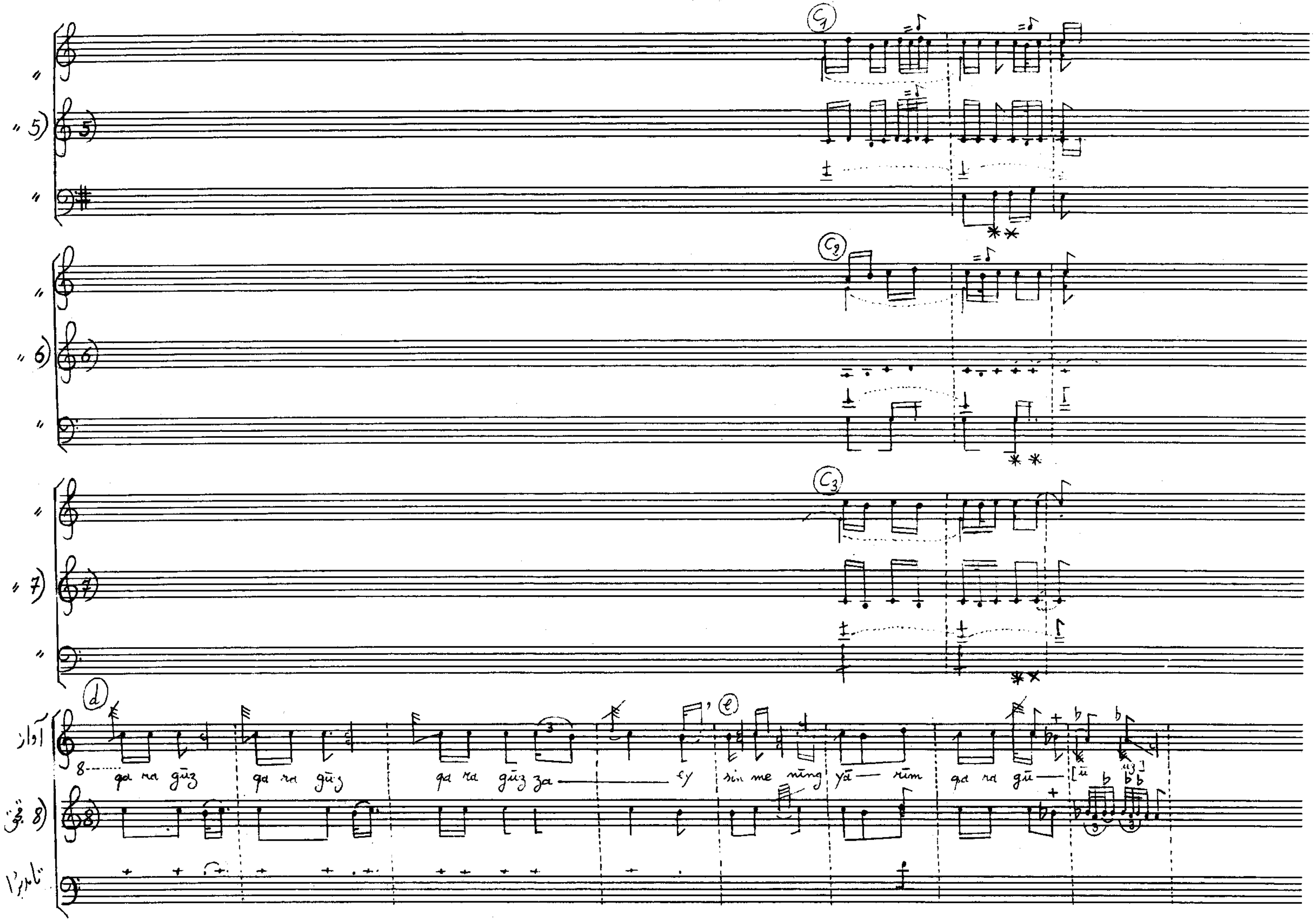

13)
14)
15)
16)
gū - lū
kā dan gūč mān gīz
yā gūlū kām dan gūč mān gīz
yā dayl fire ūčmān gīz

(آوانویسی ۴۰) قره‌گوز

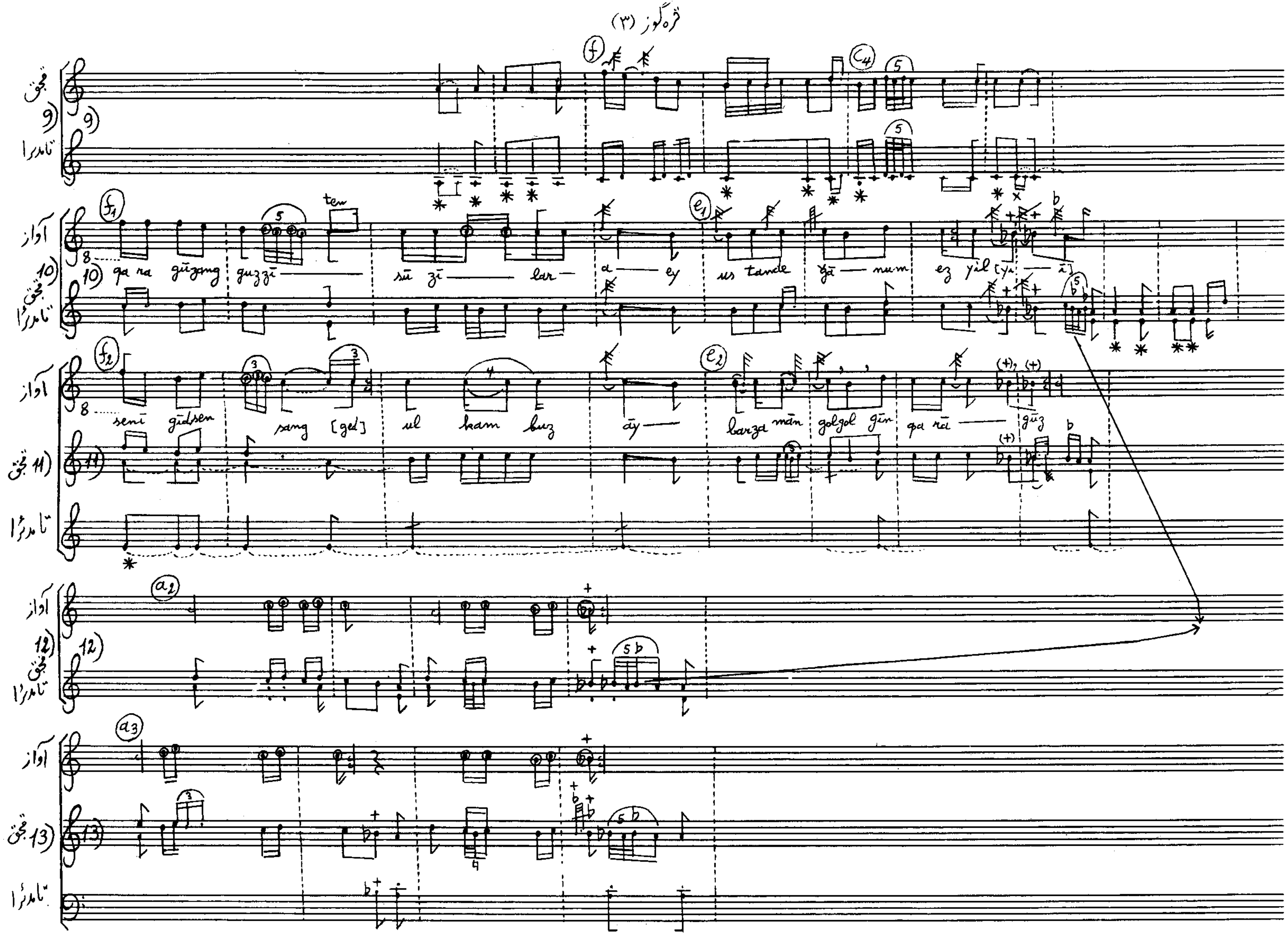


قره گوز (۲)

قره گوز (۲)

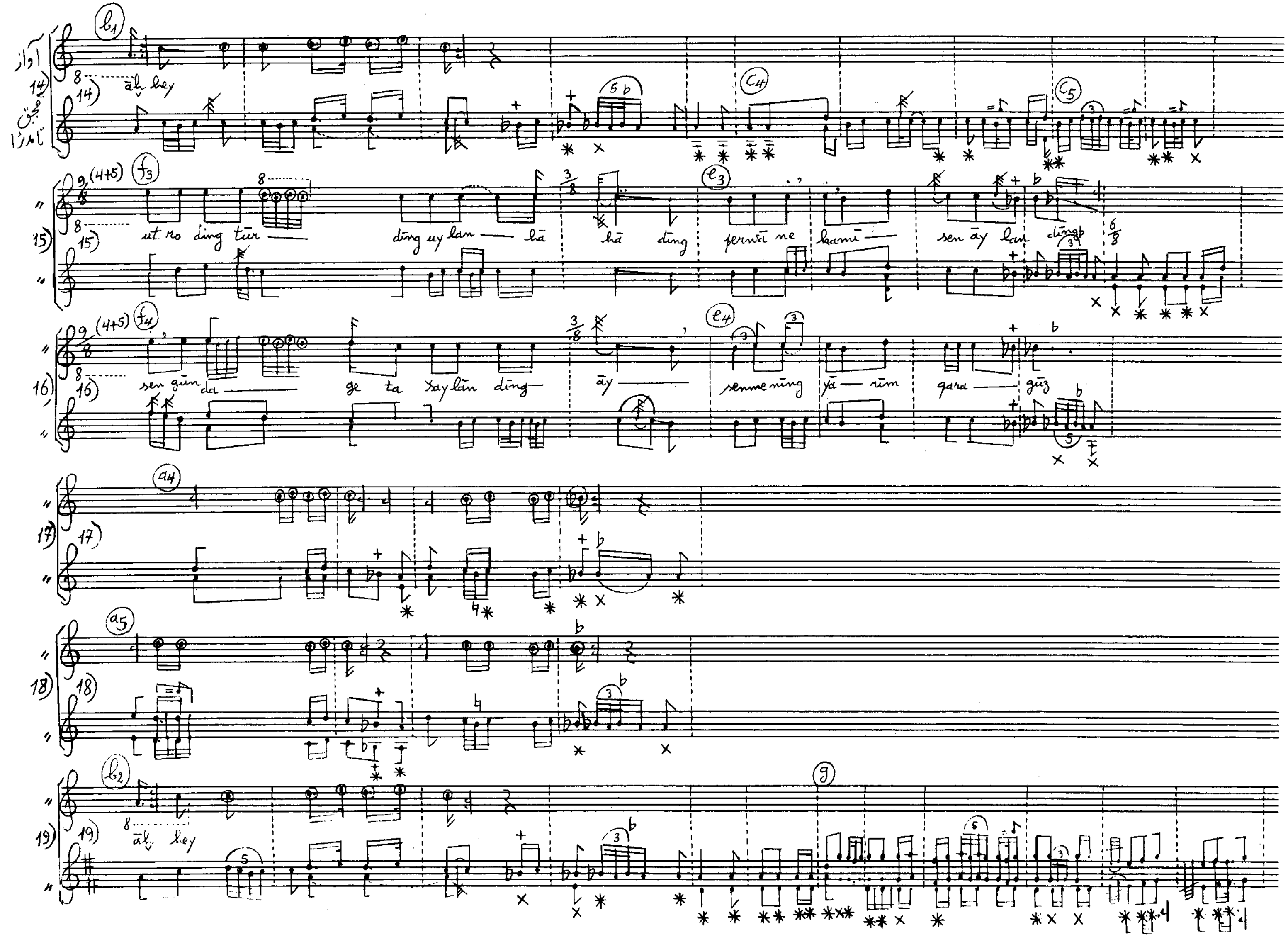


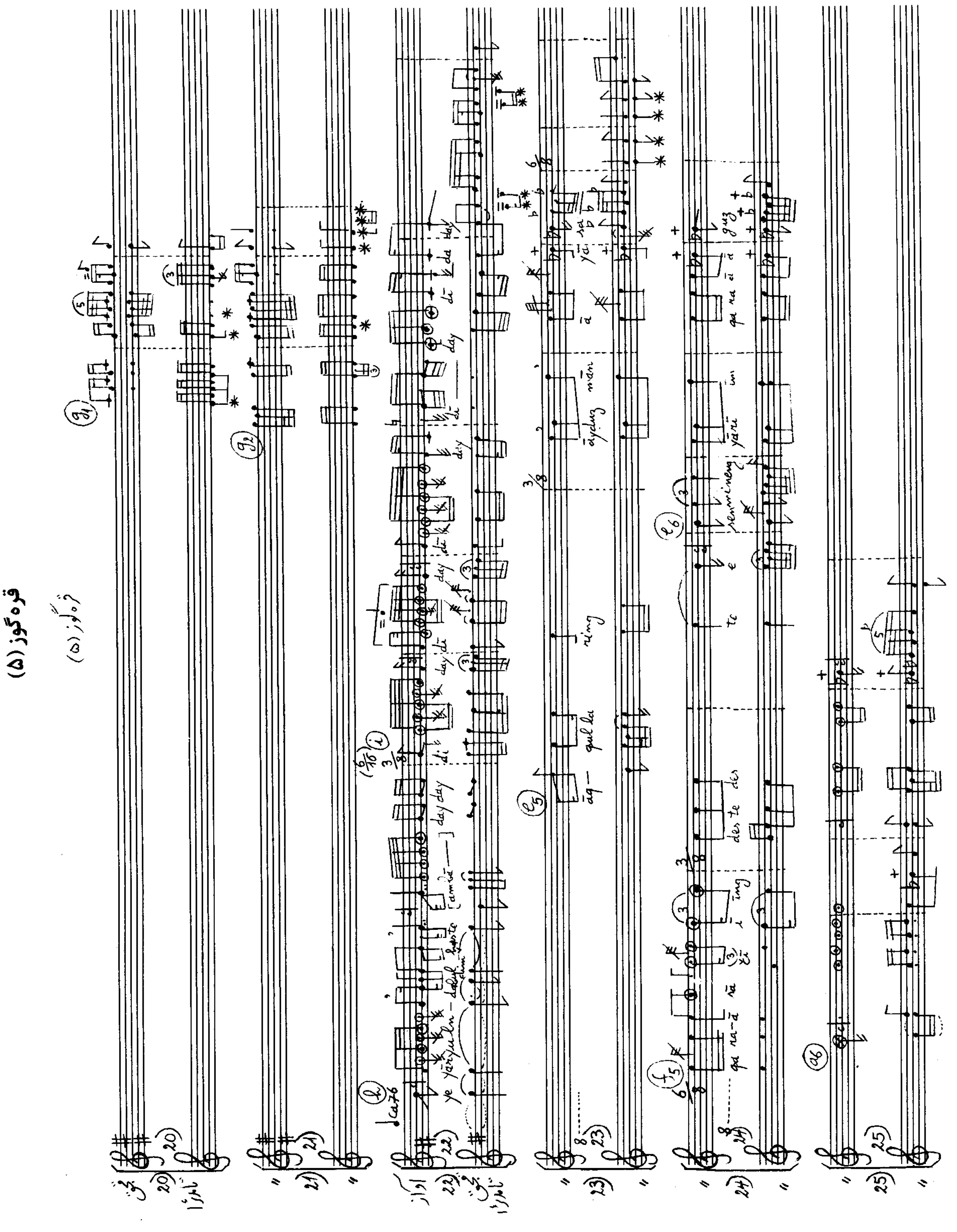
قره گوز (۳)


قره گوز (۳)
قجق
تامدرا
آواز
qa ra gūzang guzzī sū zī lar a ey us tande zī num ez yil [ya ī]
seni gūlsen sang [gel] ul kam buz āy barza mān golgol gīn qa rā gūz

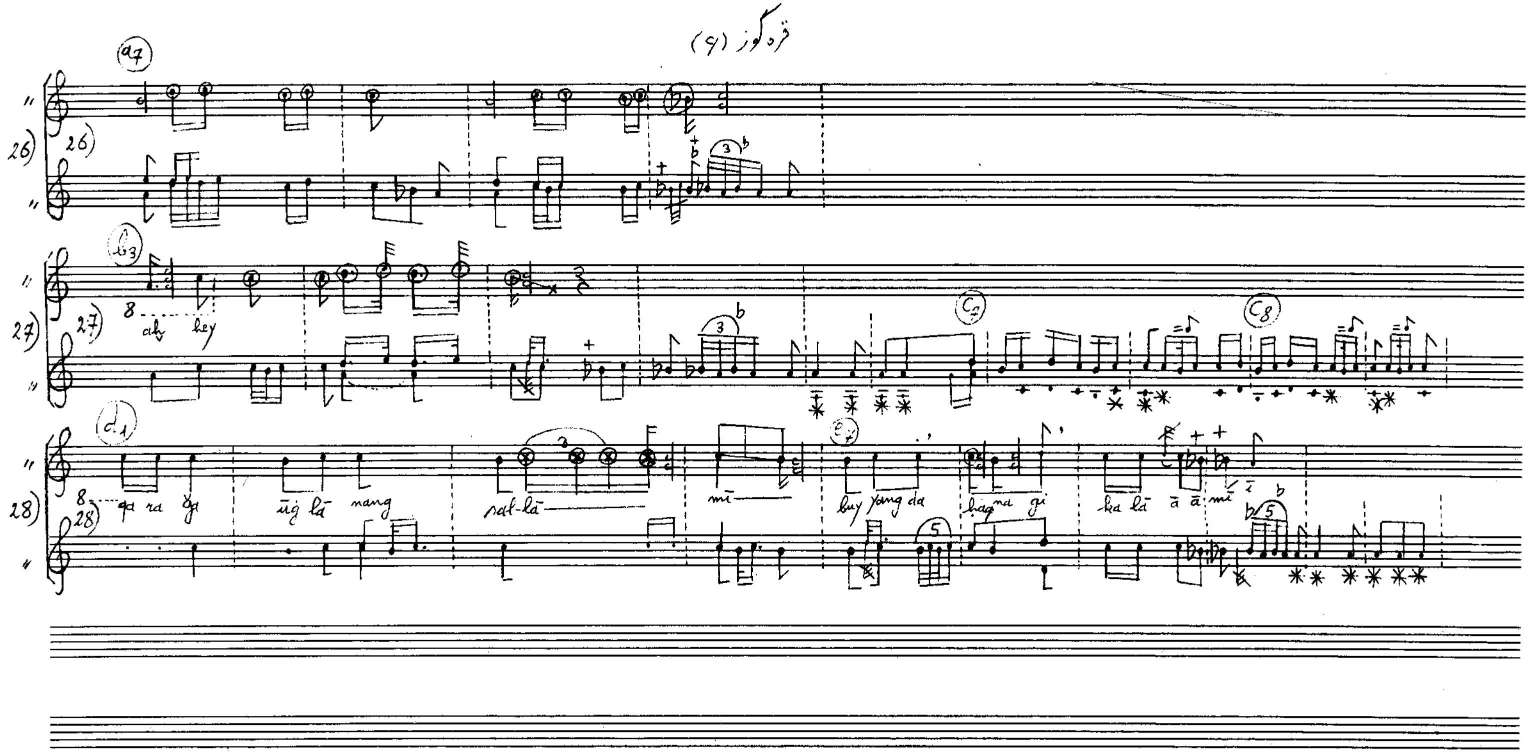
قره گوز (۴)

قره‌گوز (۴)

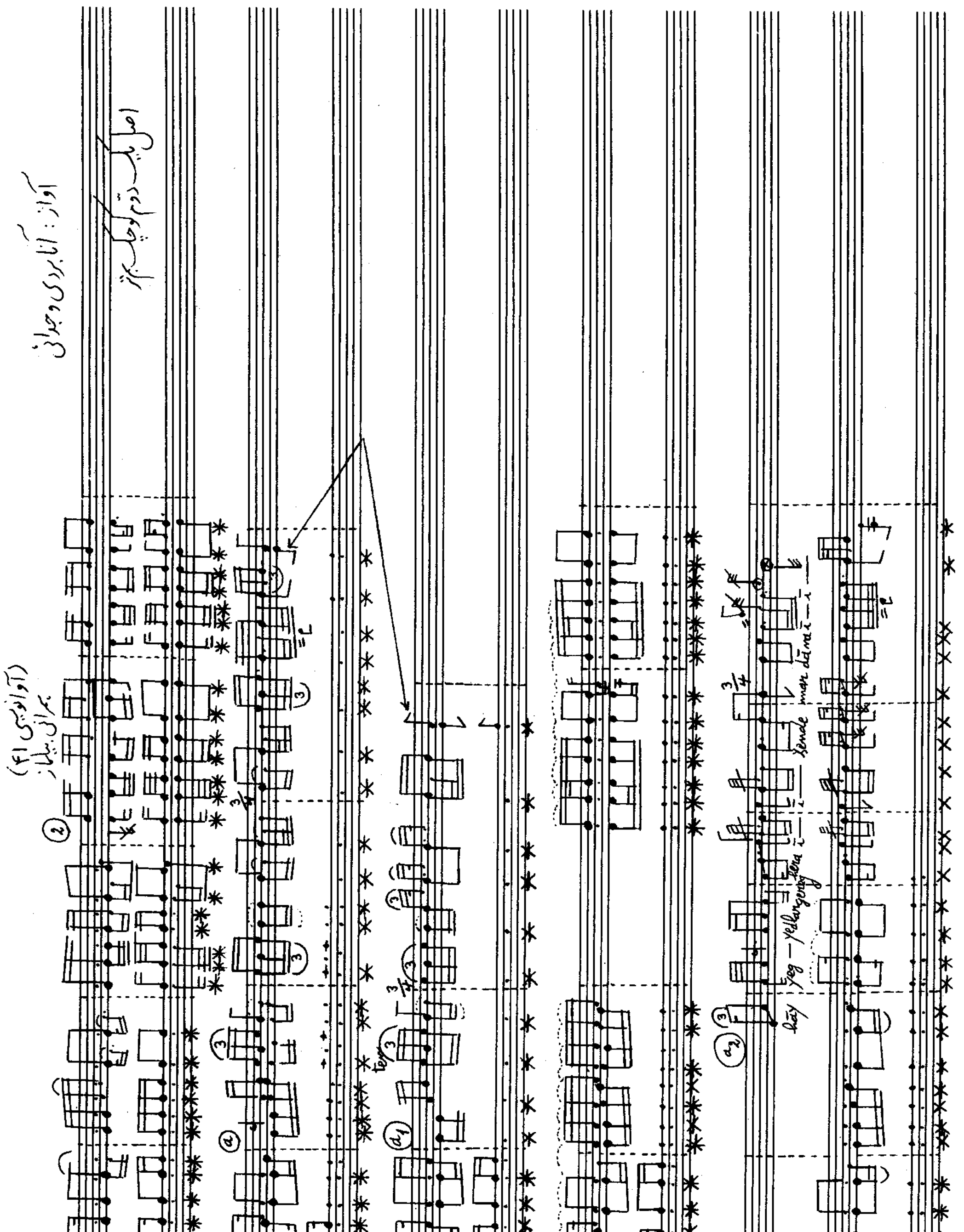



قره‌گوز (۵)

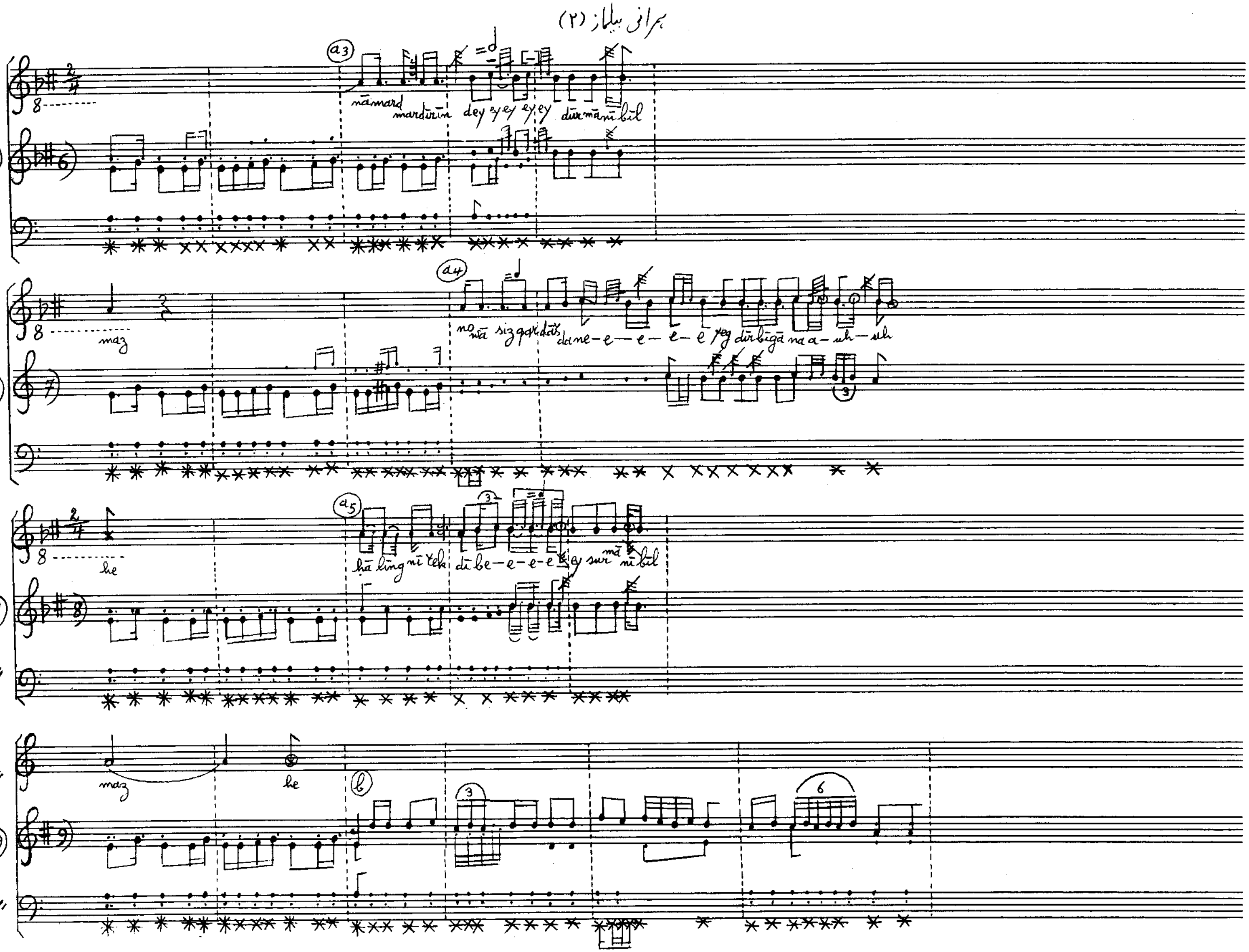
قره‌گوز (۶)


قره گوز (۶)
26)
27)
ah hey
28)
qa ra ğa
ūg lā mang
sal-lā
mī
buy yang da
hag na gi
ka lā ā ā mī

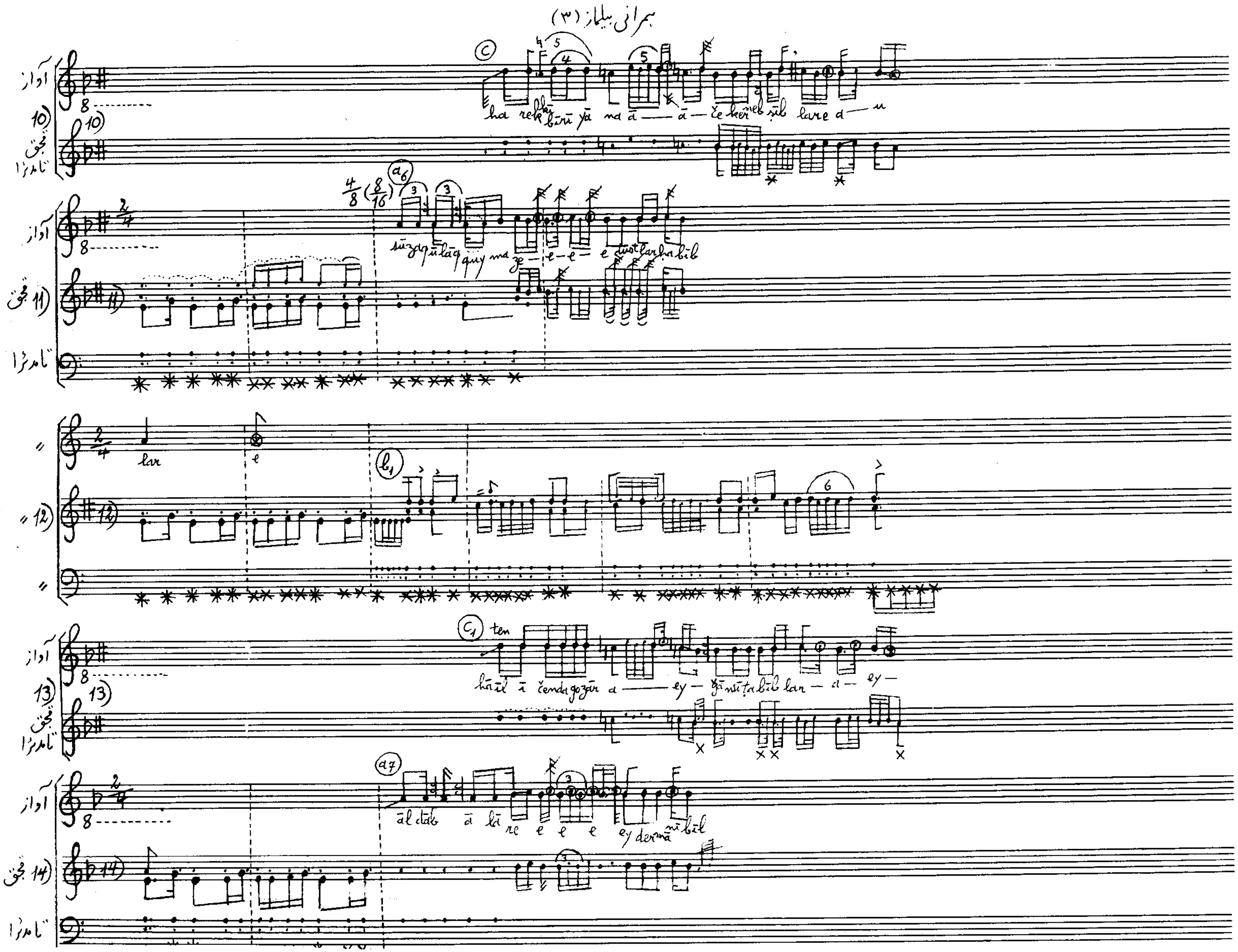
(آوانویسی ۴۱) همراهی بیلماز



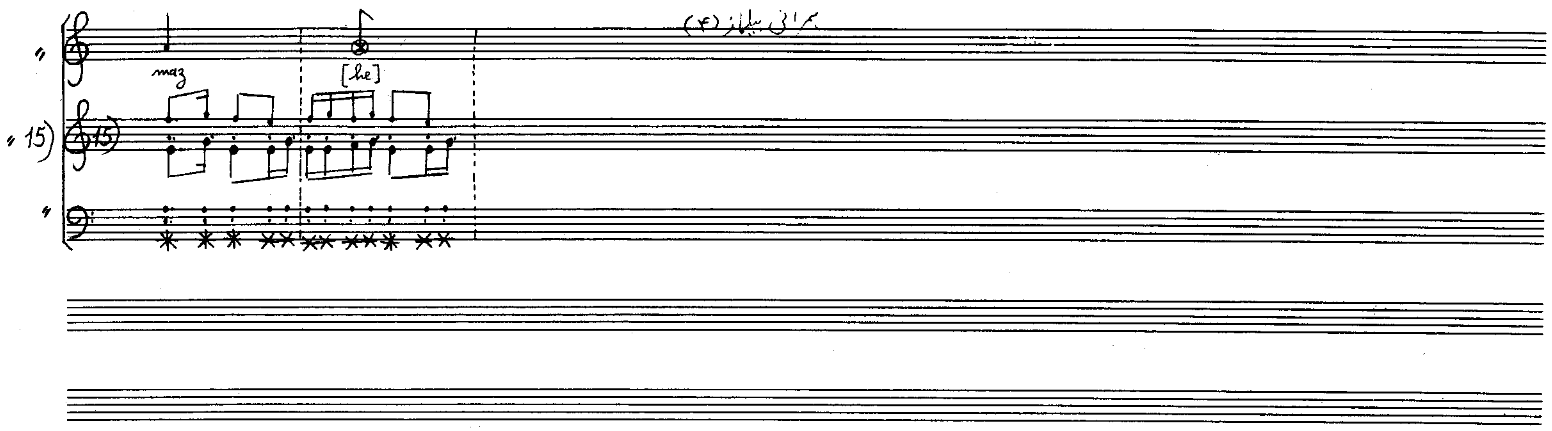
همرانی بیلماز (۲)



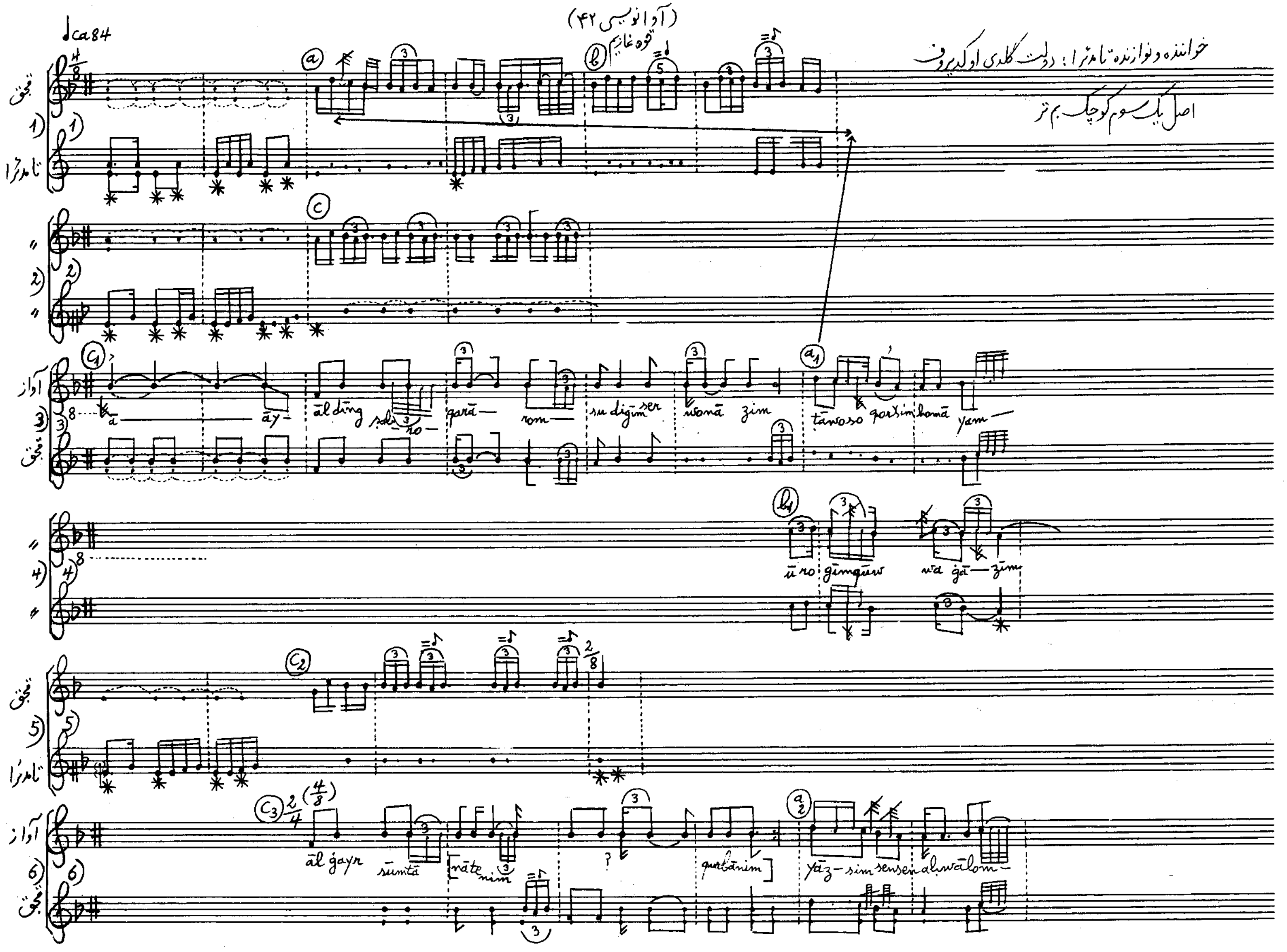
همرانی بیلماز (۳)



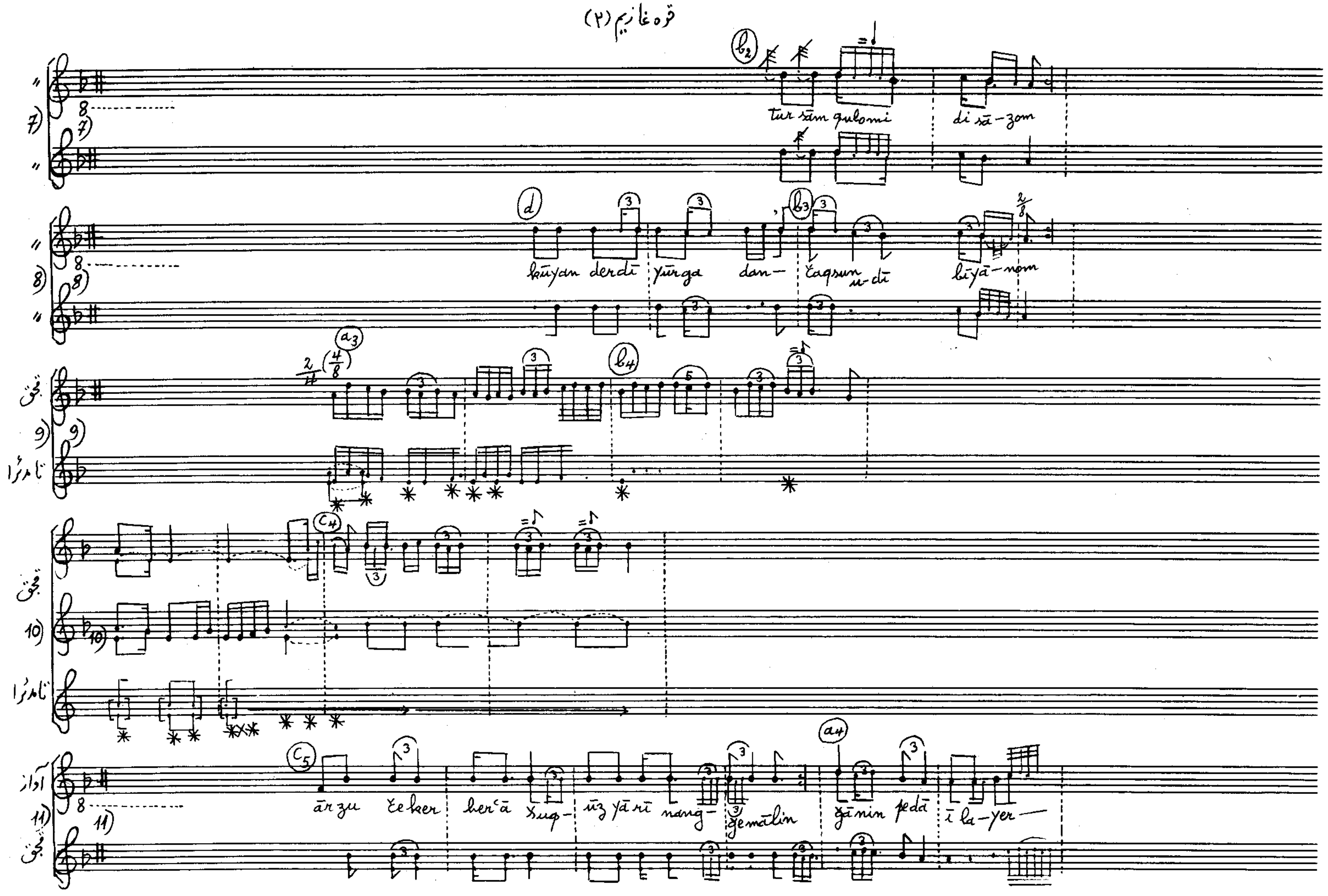
همرانی بیلماز (۴)



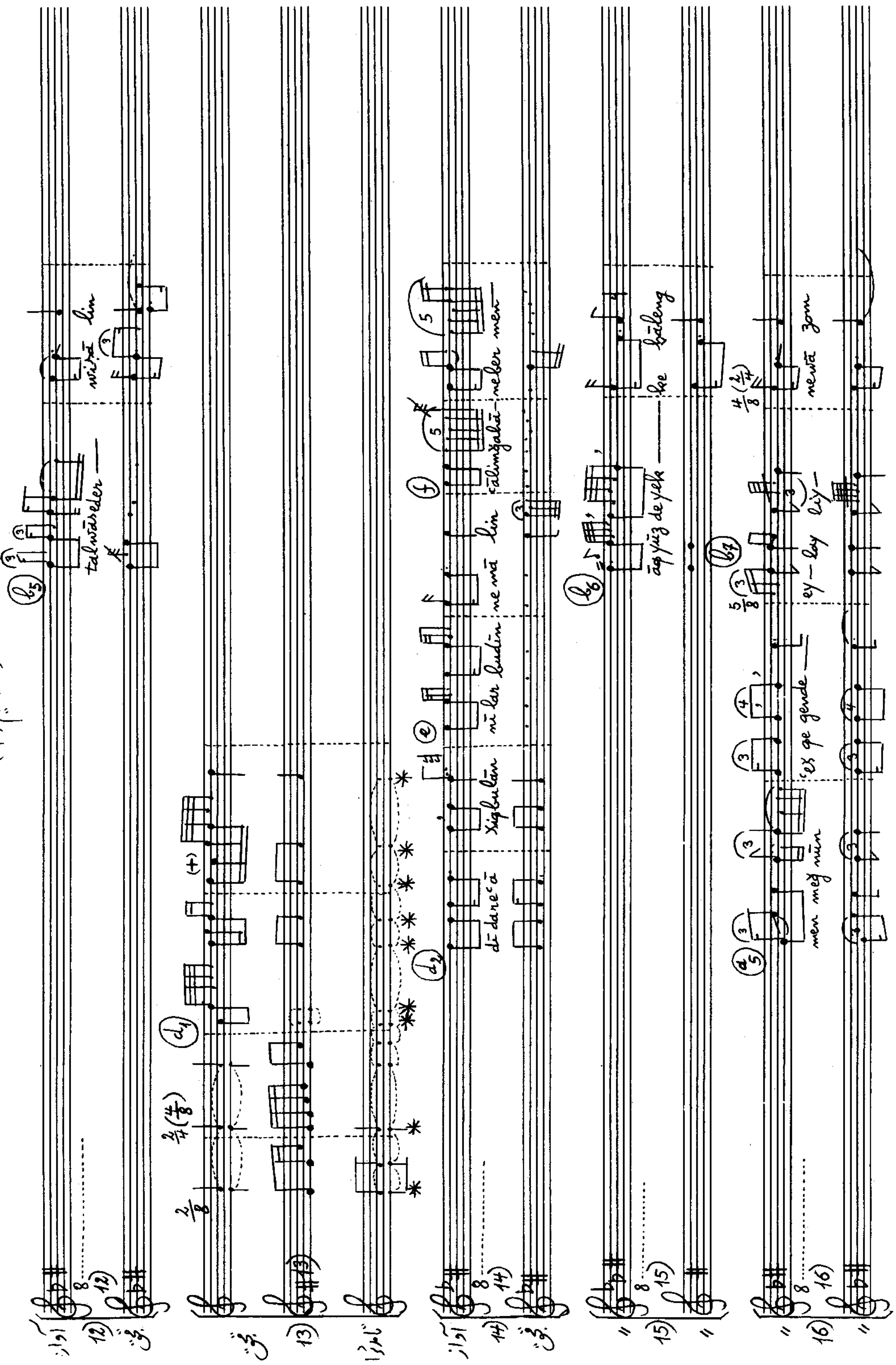
(آوانویسی ۴۲) قوه‌غازیم



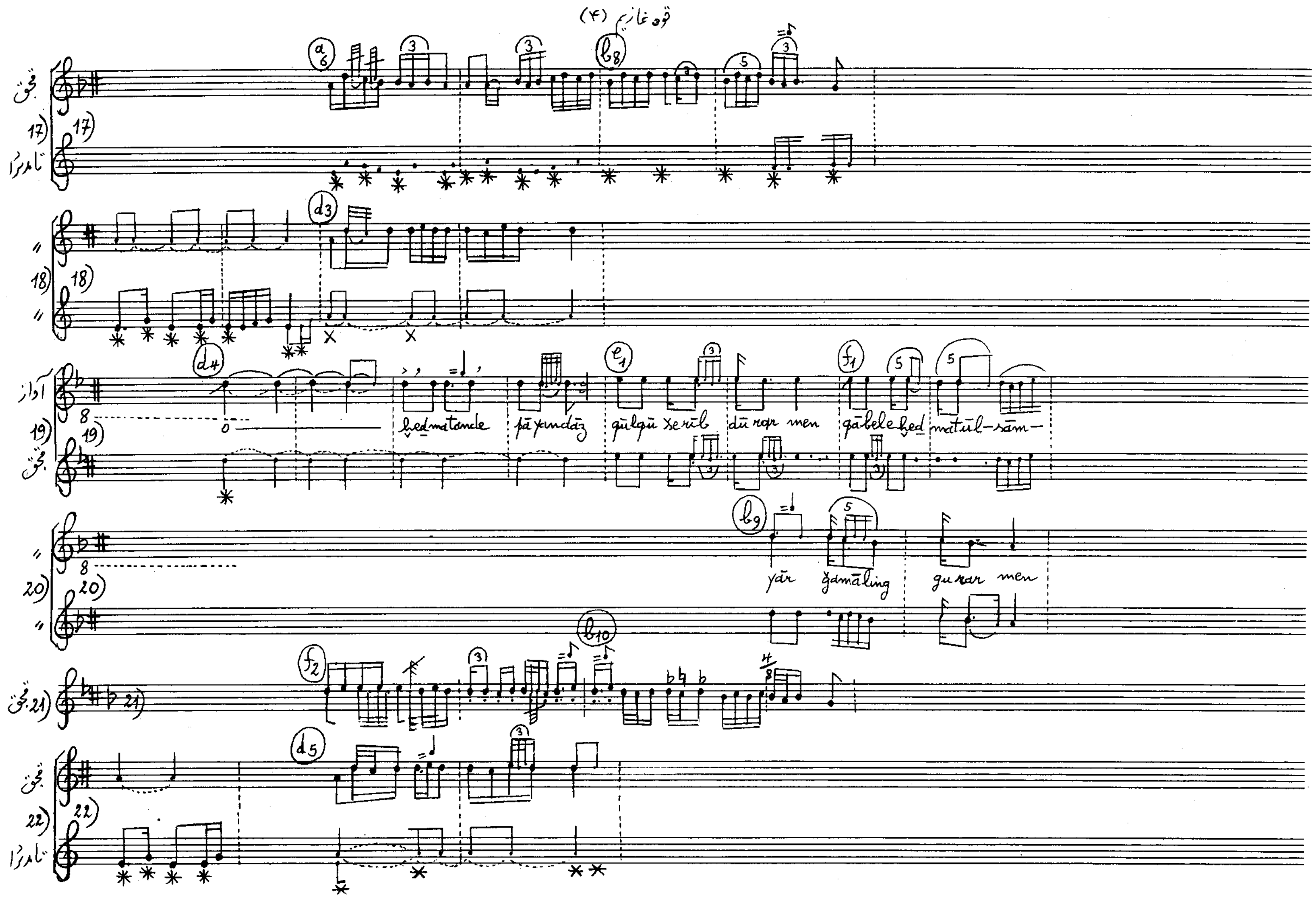
قوەغازیم (۲)


قوەغازیم (۲)
tur sām qulomi
di sā-zom
küyan derdi yürga dan- čaqsun u-di
biyā-nom
ārzu čeker herčā xuq- ūz yāri nang- jemālin
jānin pedā ī la-yer

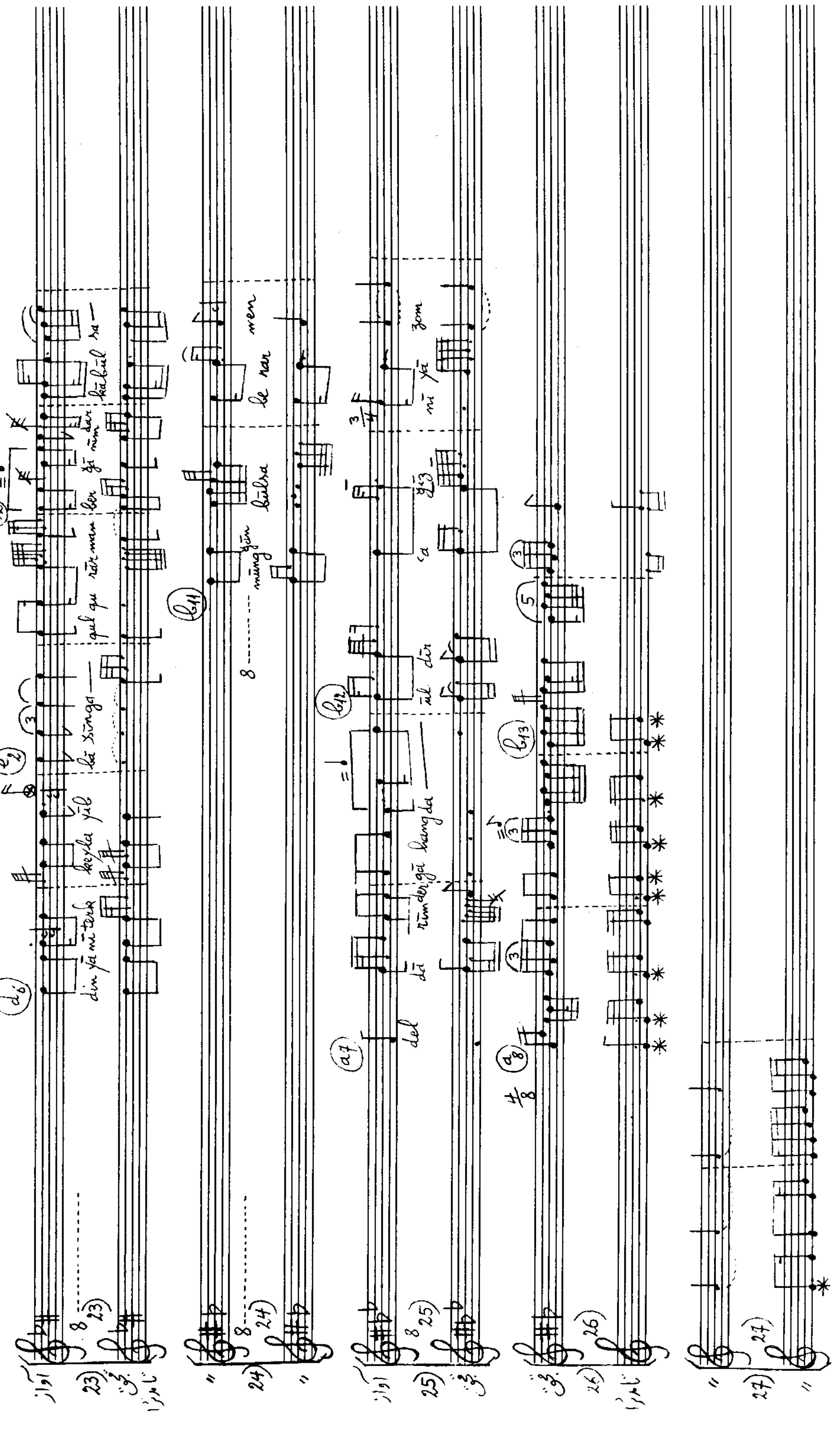
قوشغازيم (٣)



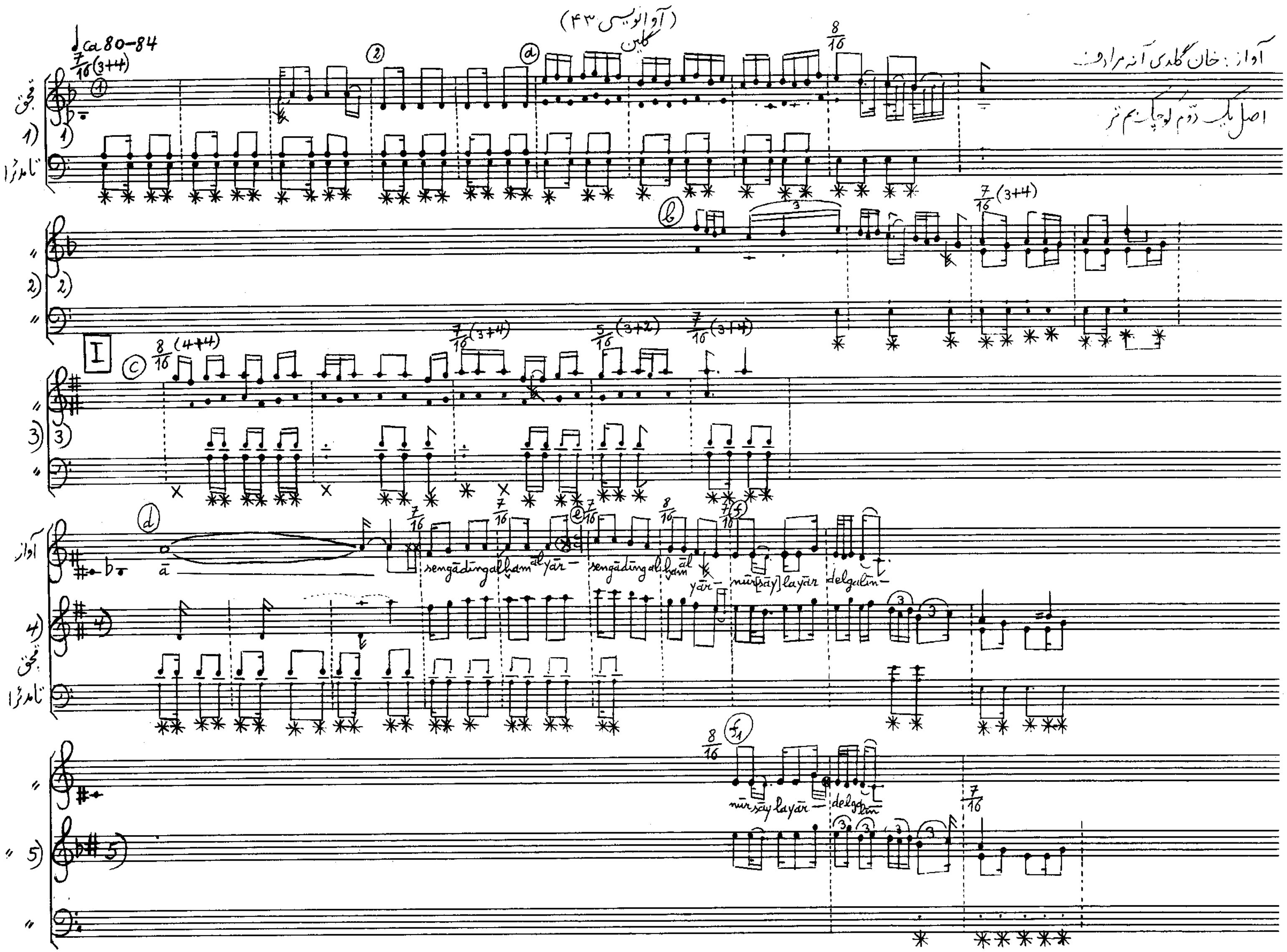
قوه‌غازیم (۴)


قوه غازیم (۴)
آواز
ḫedmatande
pāyandāz
gulgu serib
dū rop men
qābele ḫed
matūl-sām–
yār
ğamāling
gurar men

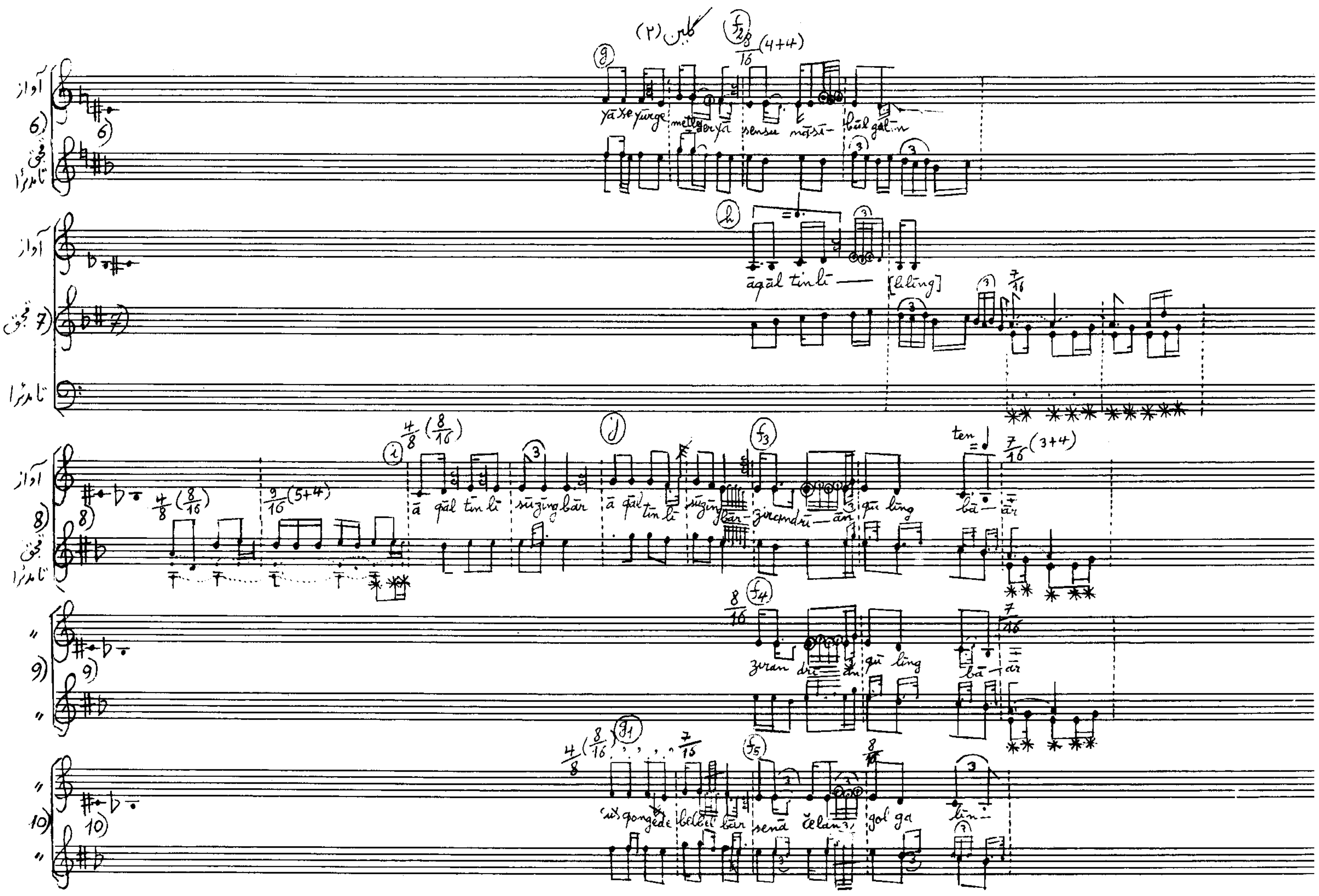
قومغازيم (٥)



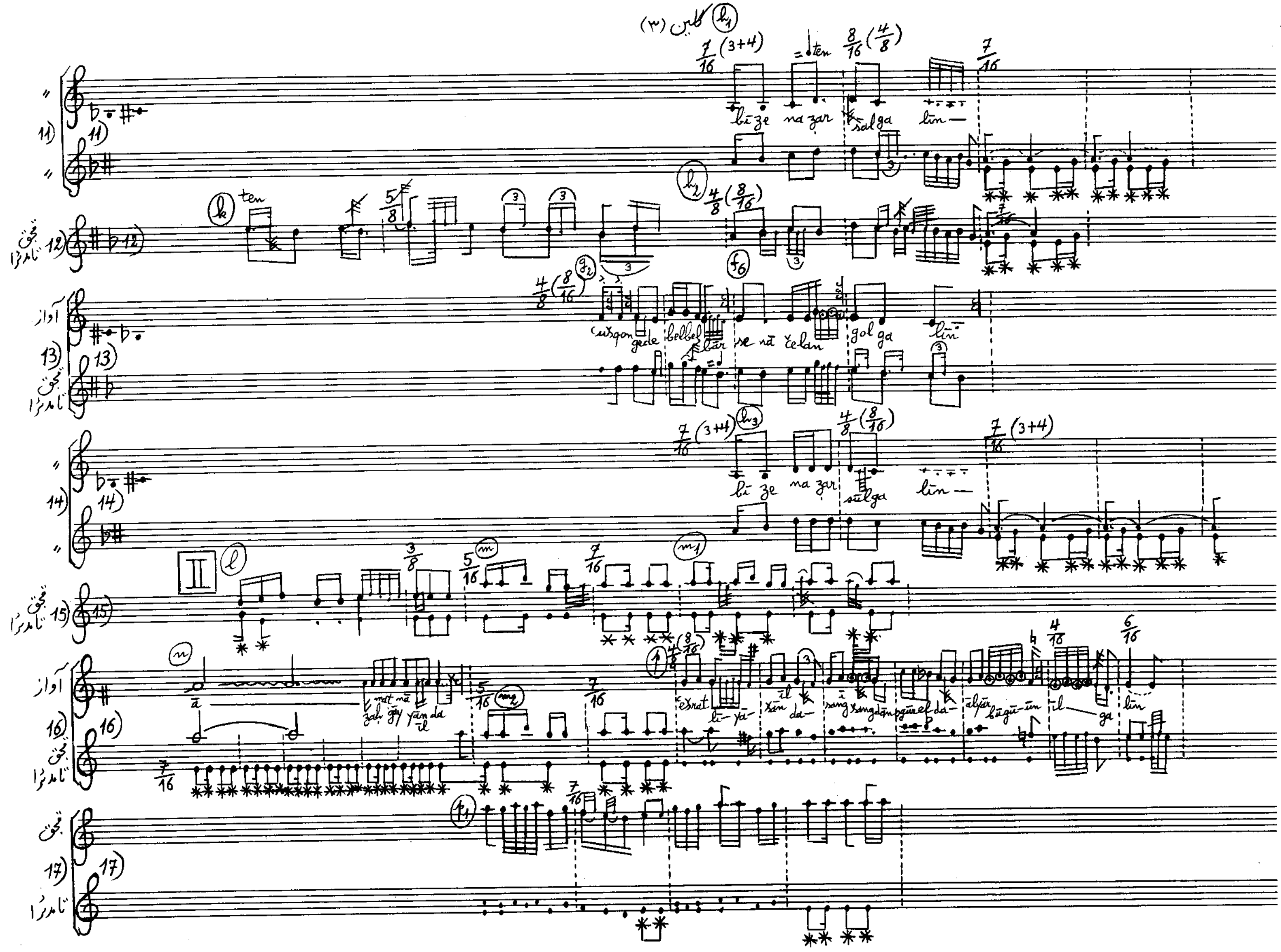
(آوانویسی ۴۳) گلین



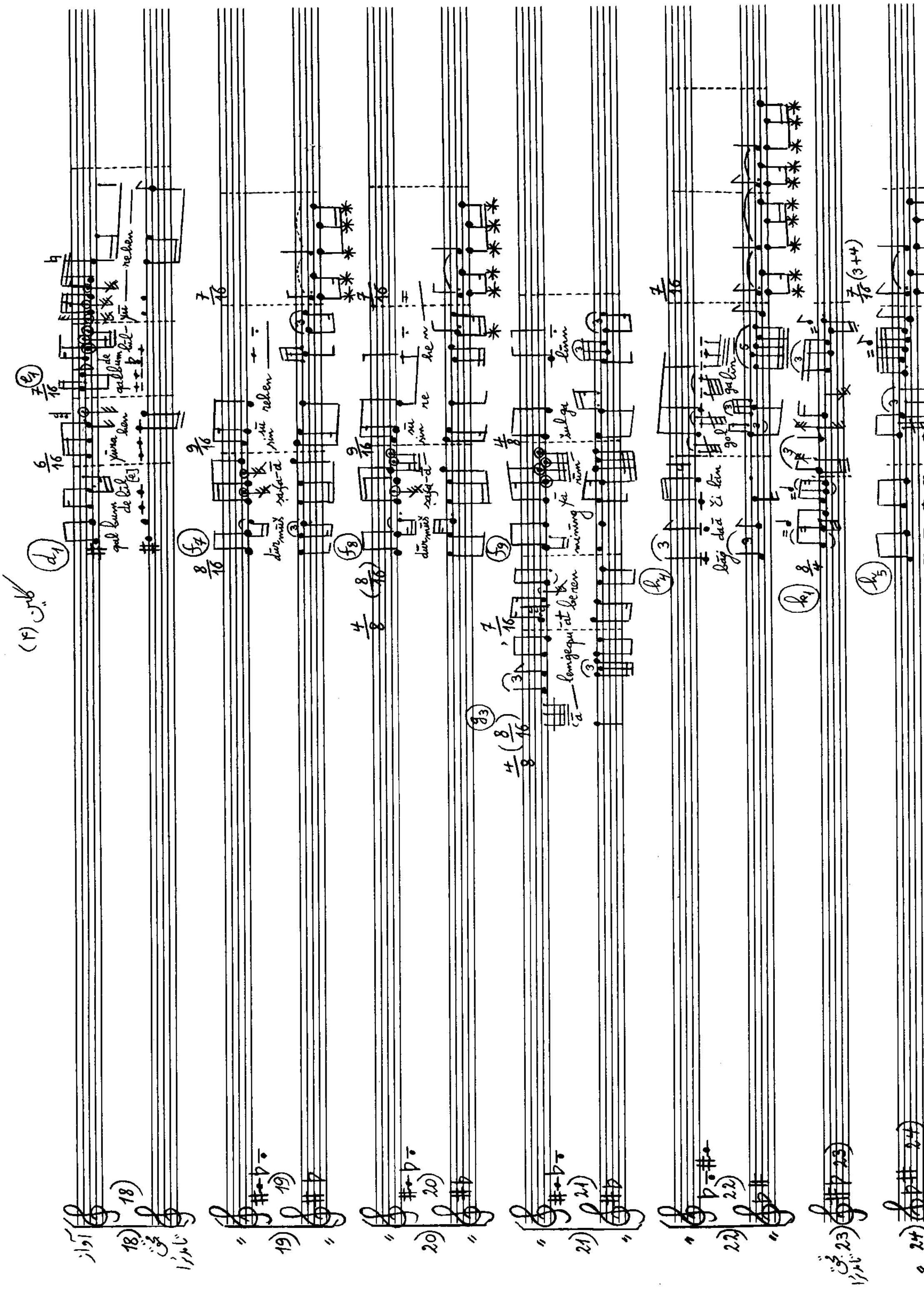
گلین (۲)

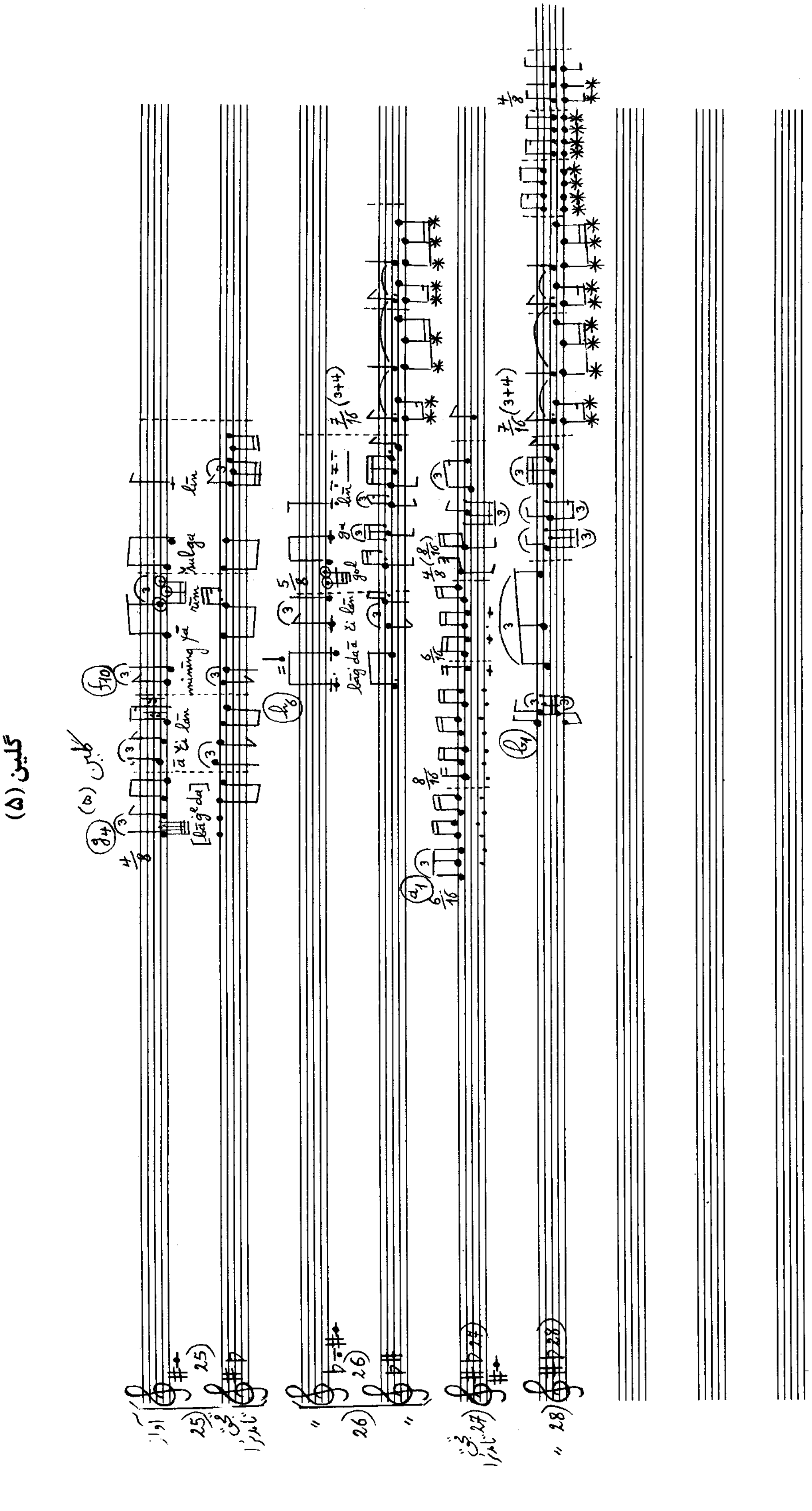


گلین (۳)

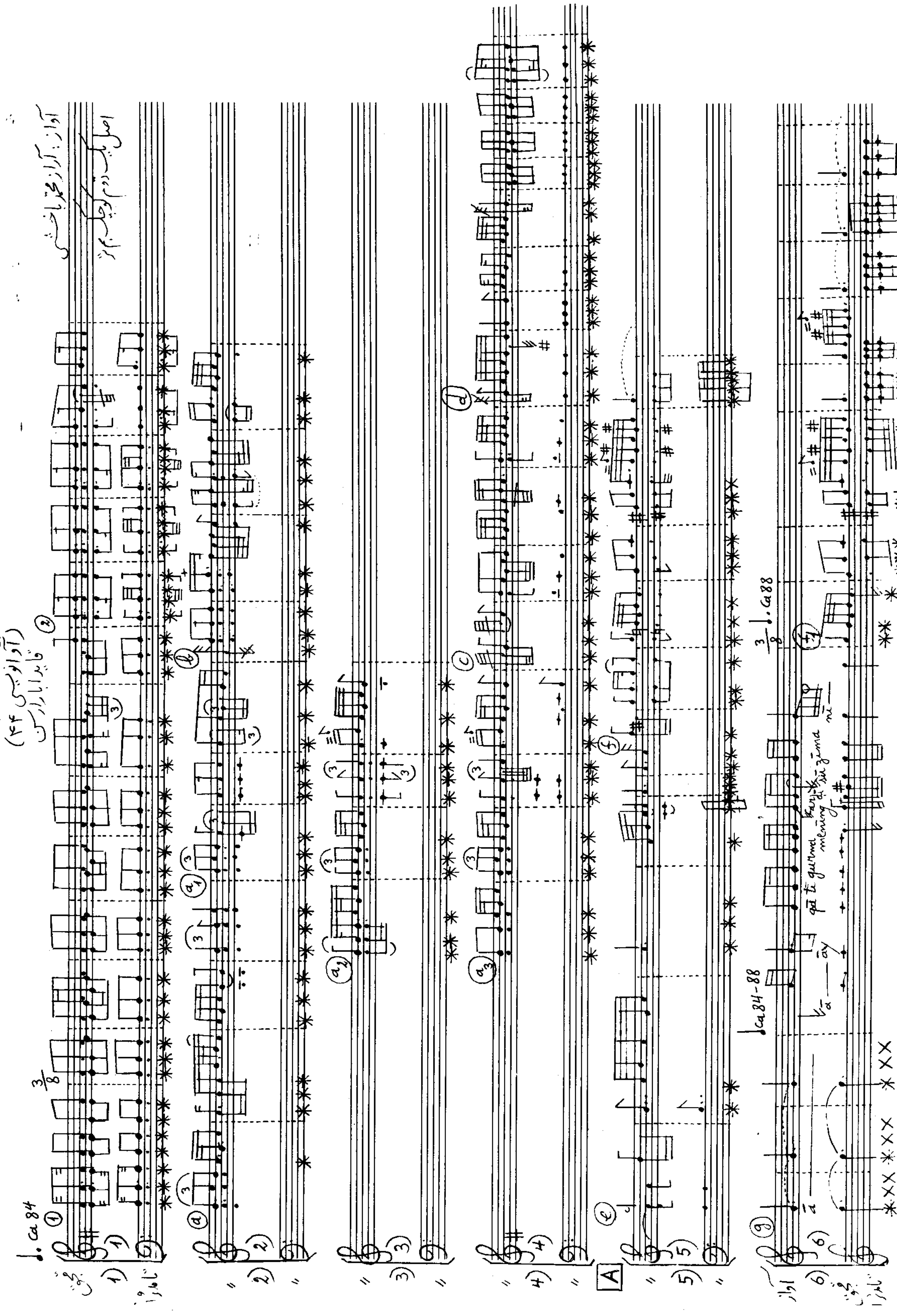

گلین (۳)
bi ze na zar salga lin —
cusqon gede bolbol lar se nā čelan gol ga lin
bi ze na zar salga lin —
ā
mat nā zah gay yān da il
eśrat li- ya- il xān da- sang sangdan güzel da- alyār bāgū-un il ga lin

گلین (۴)

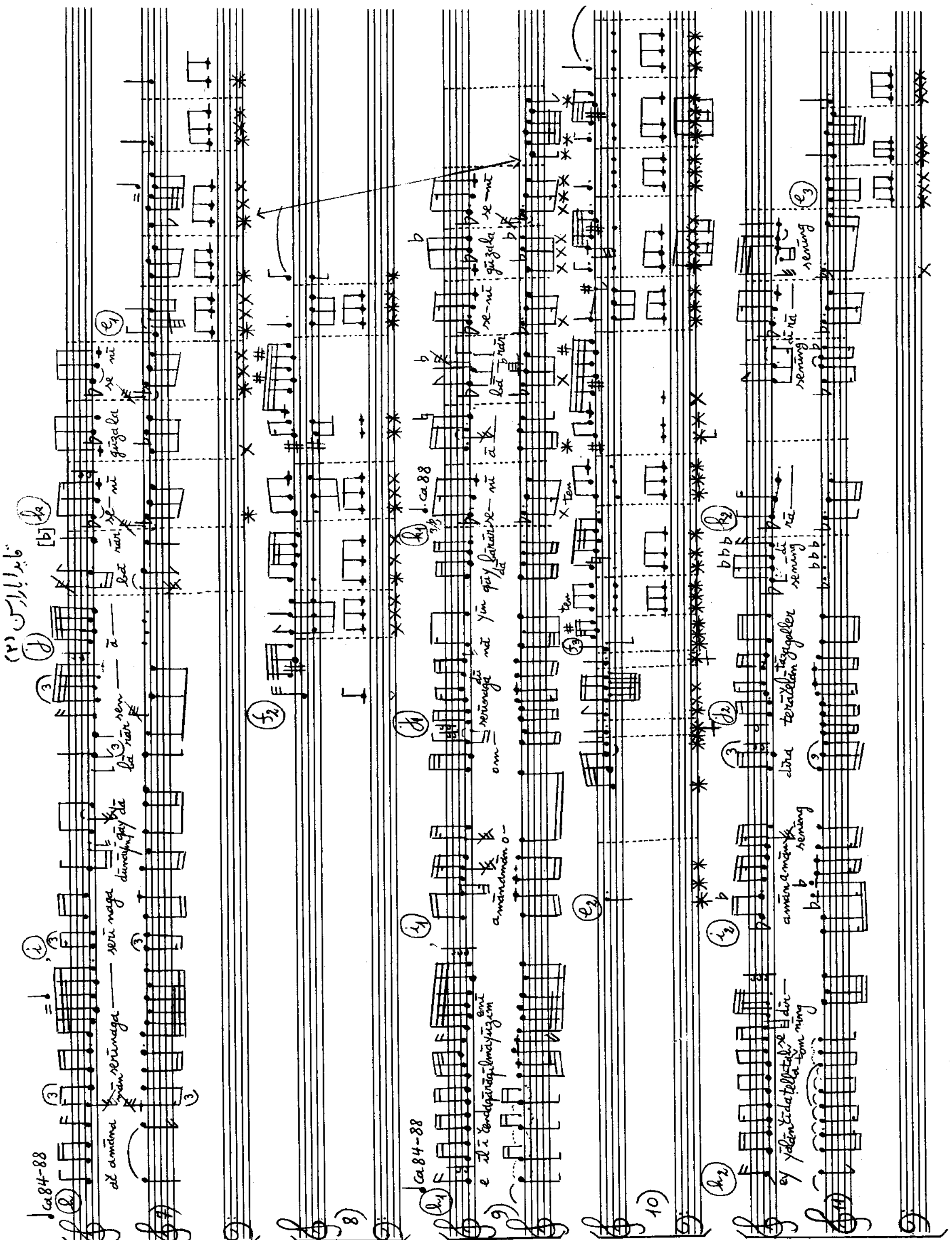



گلین (۵)

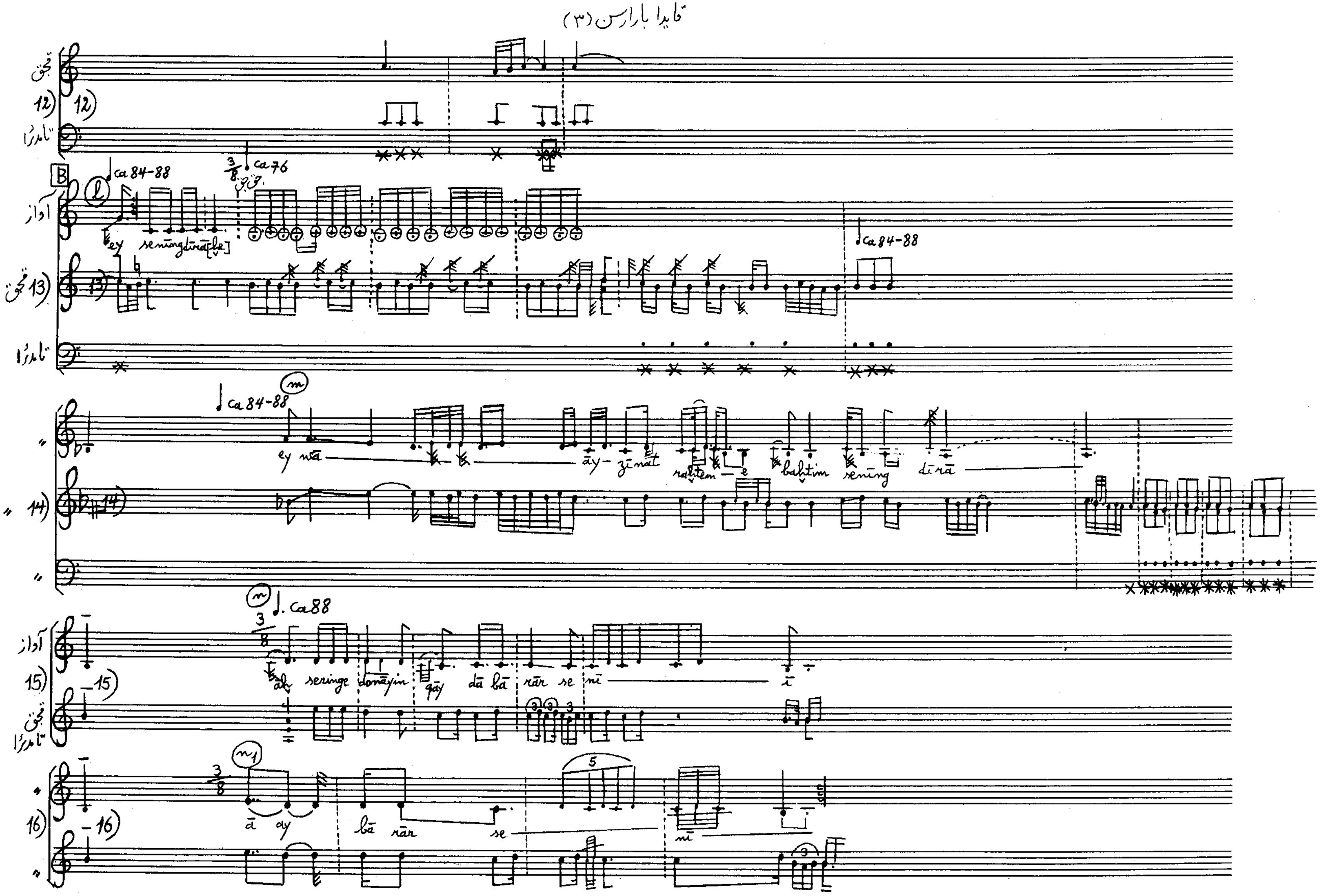
(آوانویسی ۴۴) قایدا بارارسن



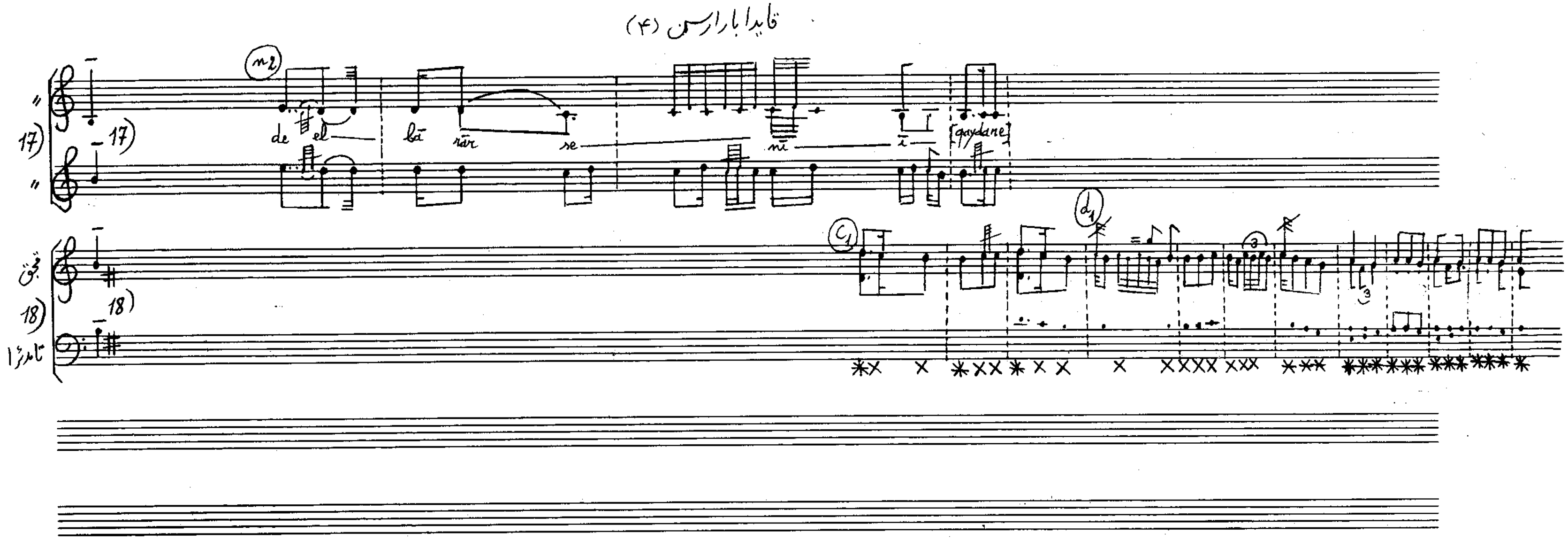
قایدا بارارسن (۲)



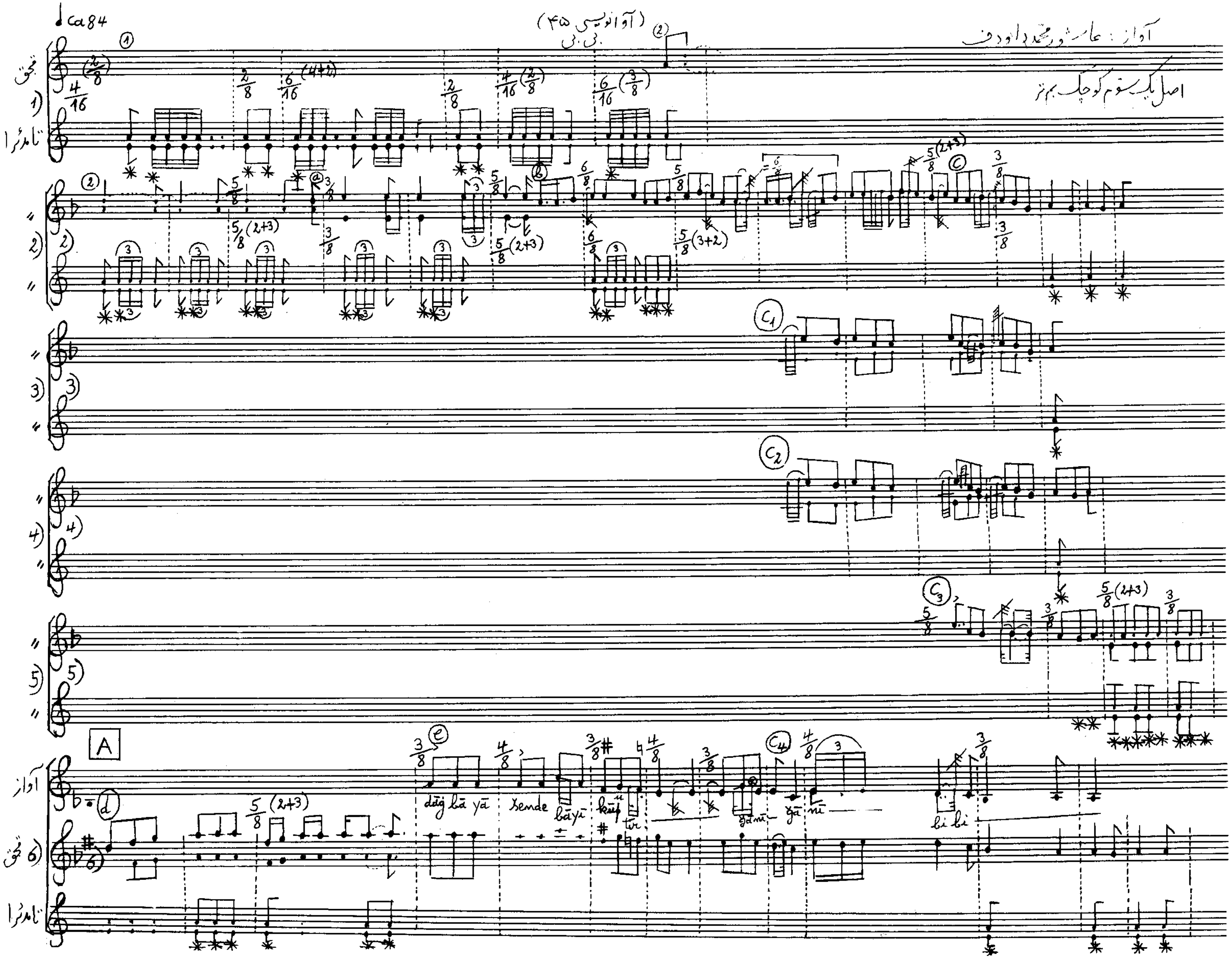
قایدا بارارسن (۳)

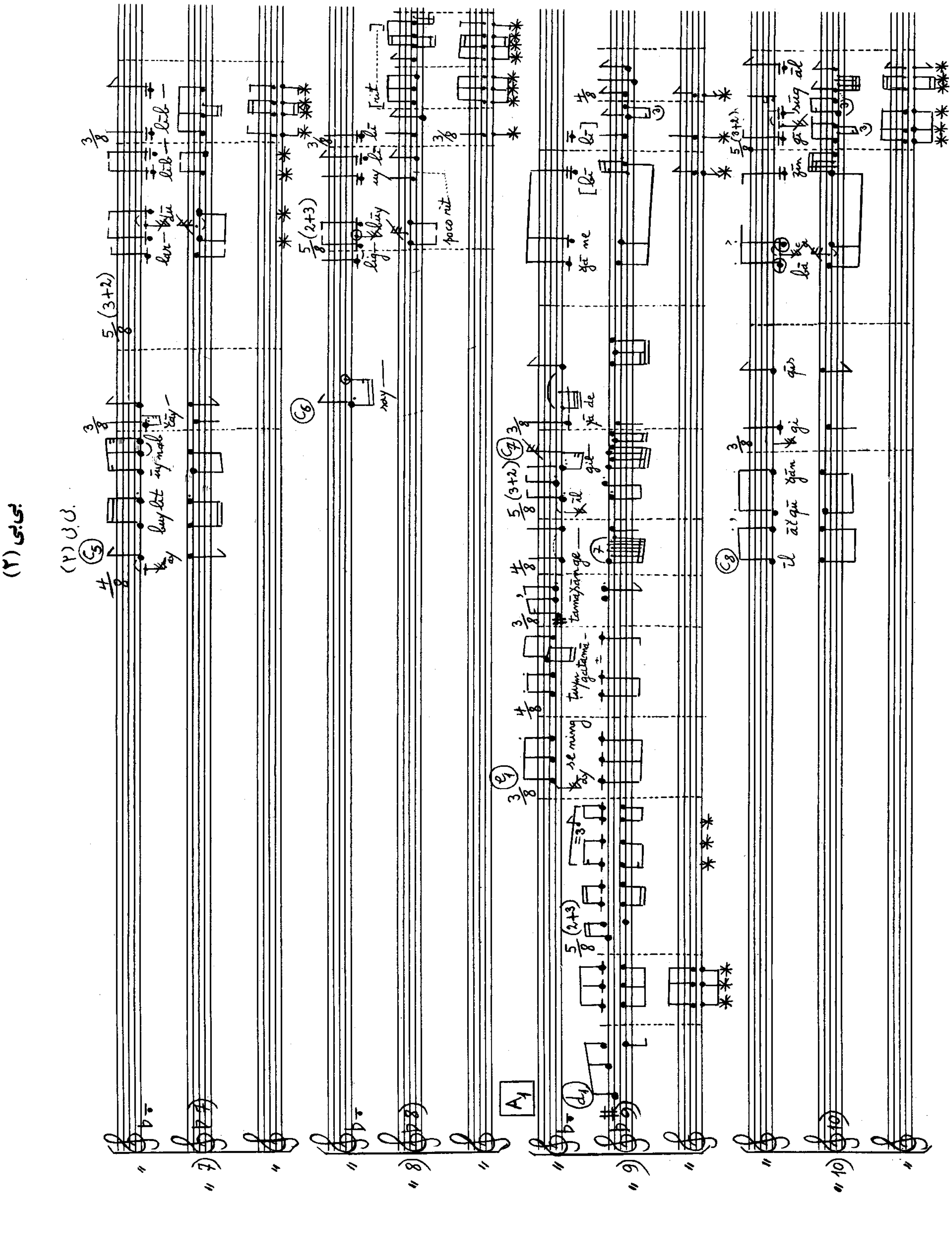


قایدا بارارسن (۴)

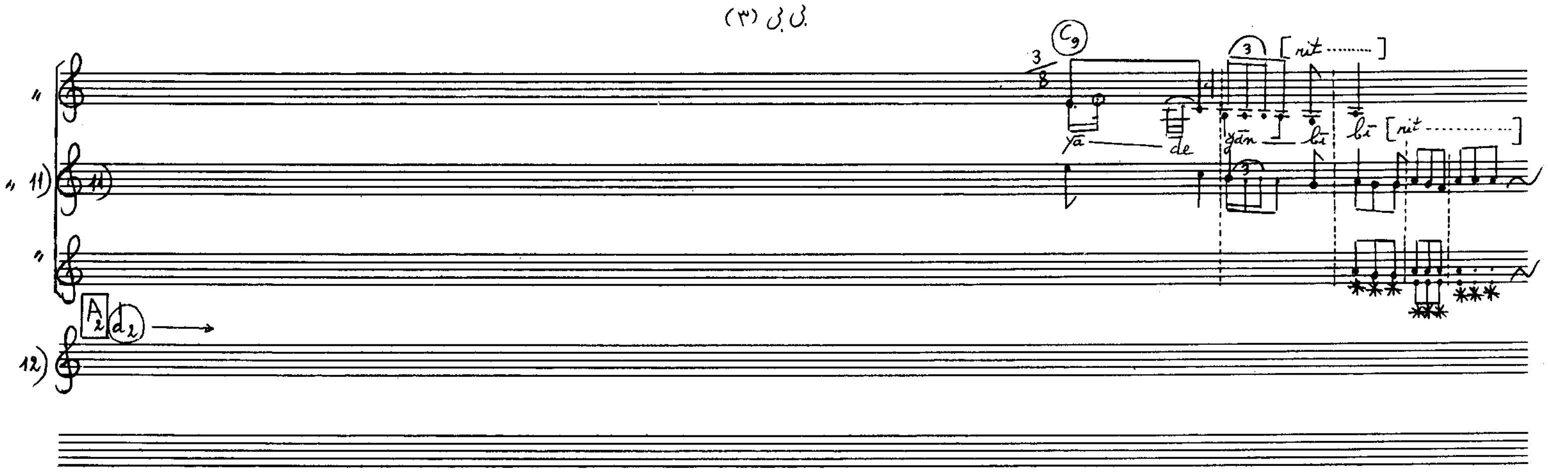


(آوانویسی ۴۵) بی‌بی

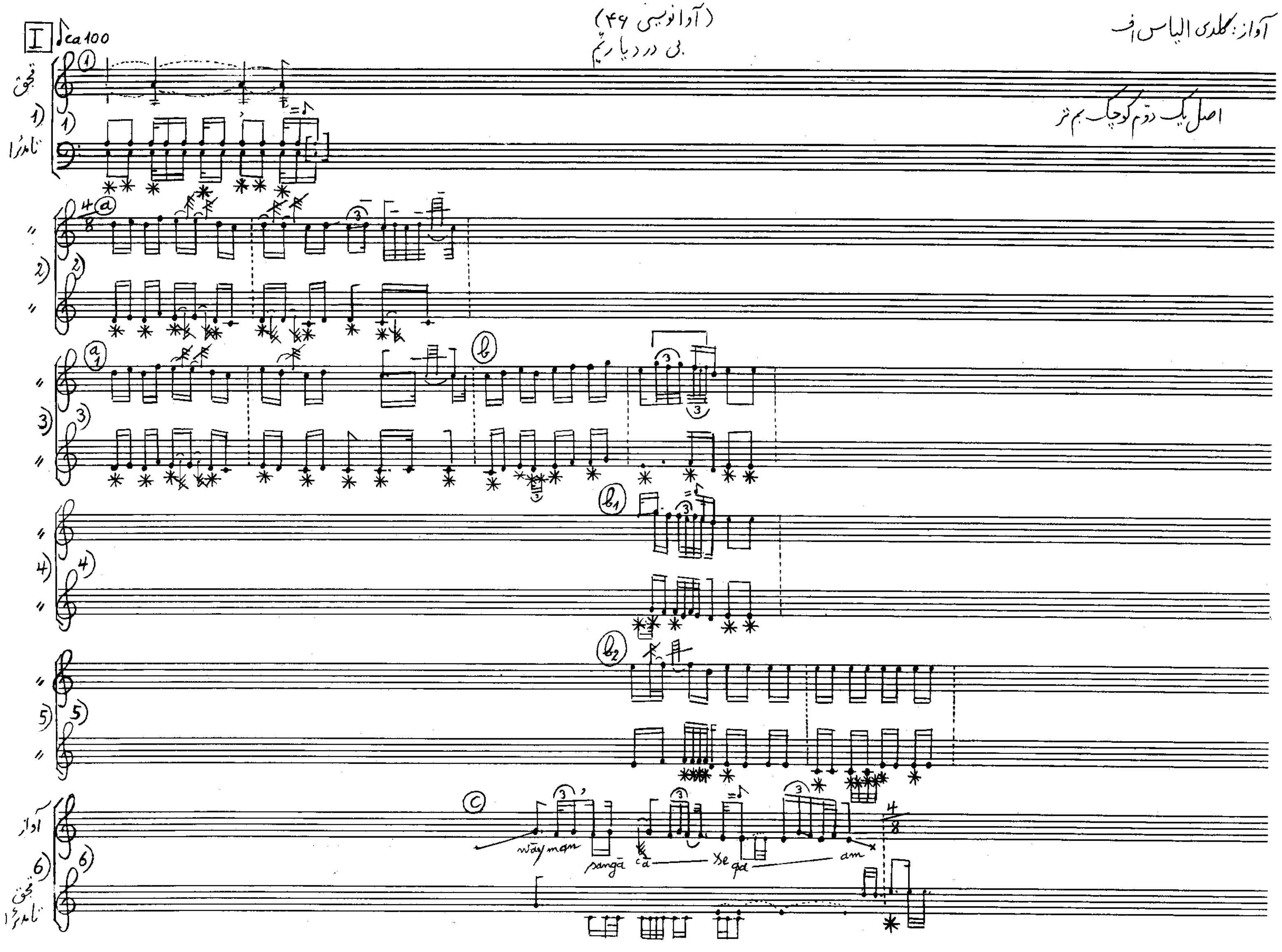



A1
poco rit.
rit.

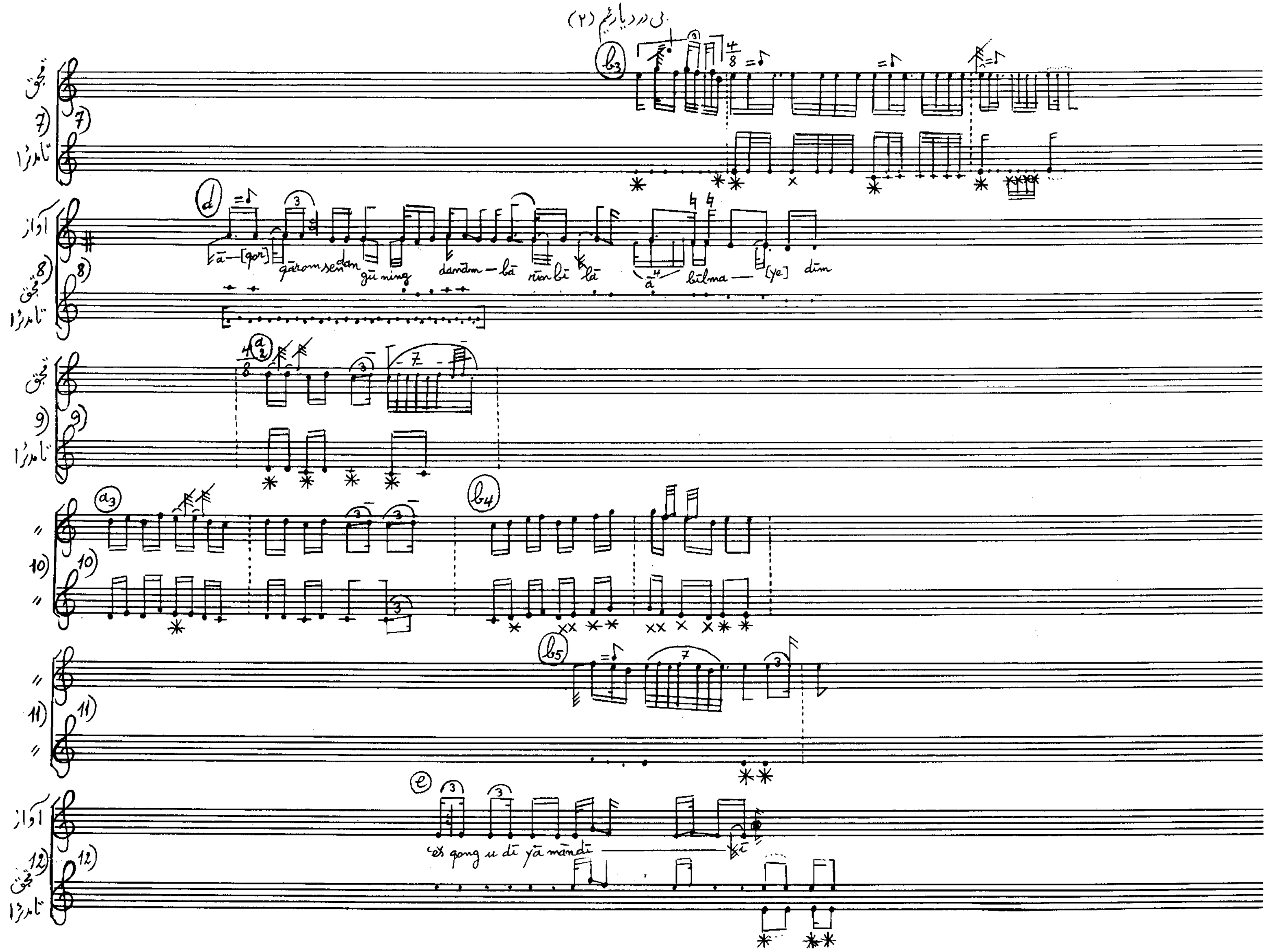
بی‌بی (۳)



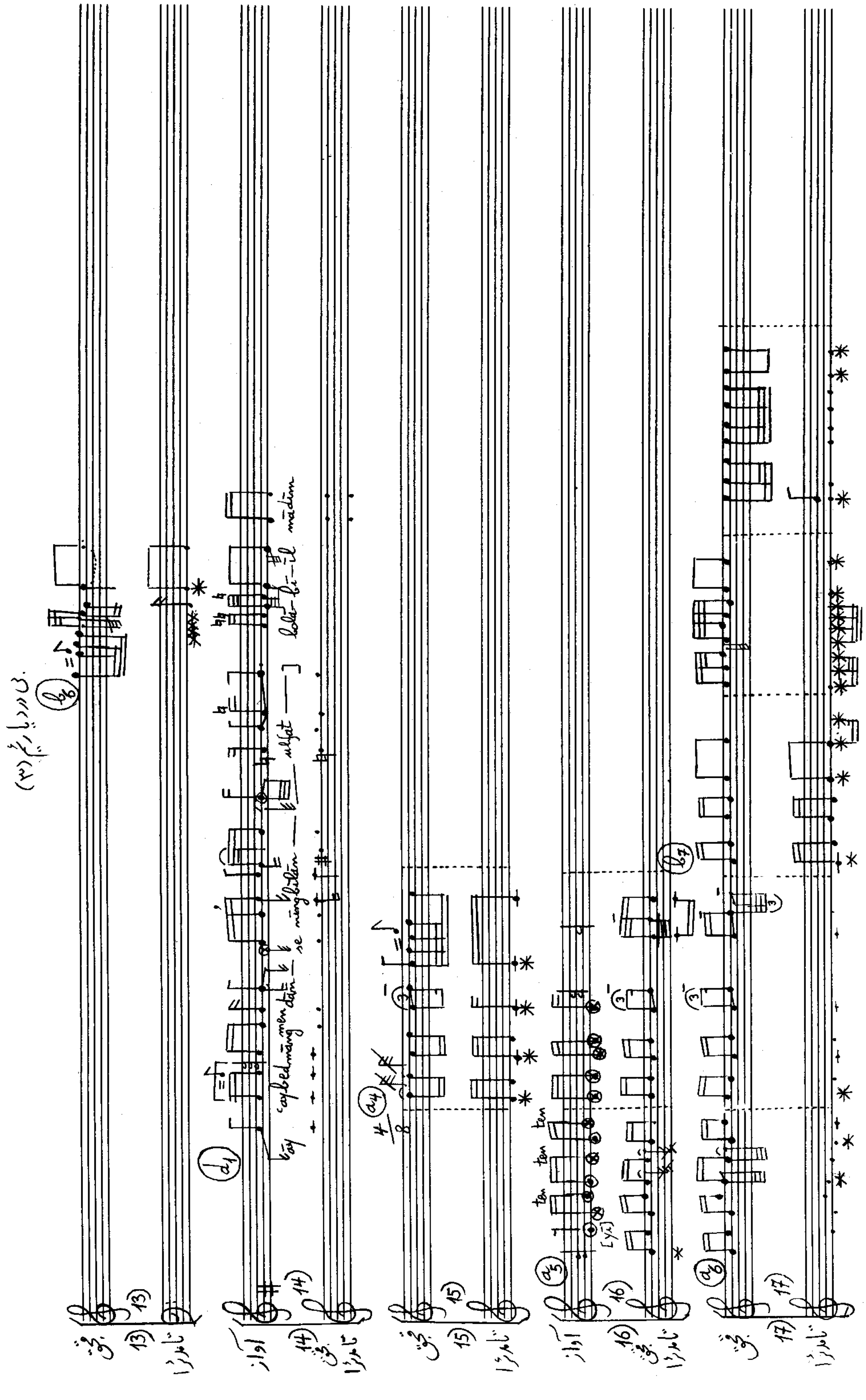
(آوانویسی ۴۶) بی‌درد یارئیم



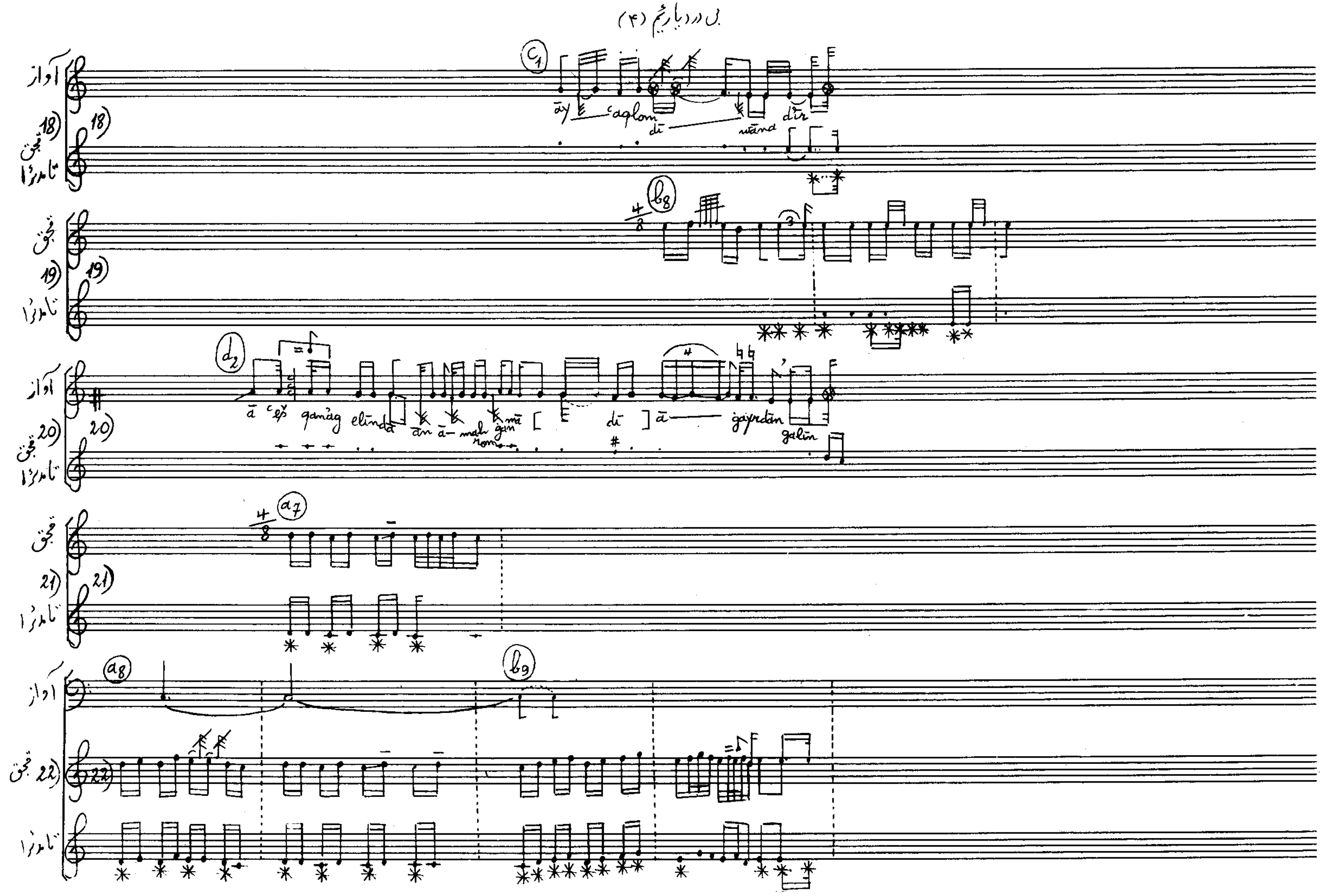
بی‌درد یارئیم (۲)



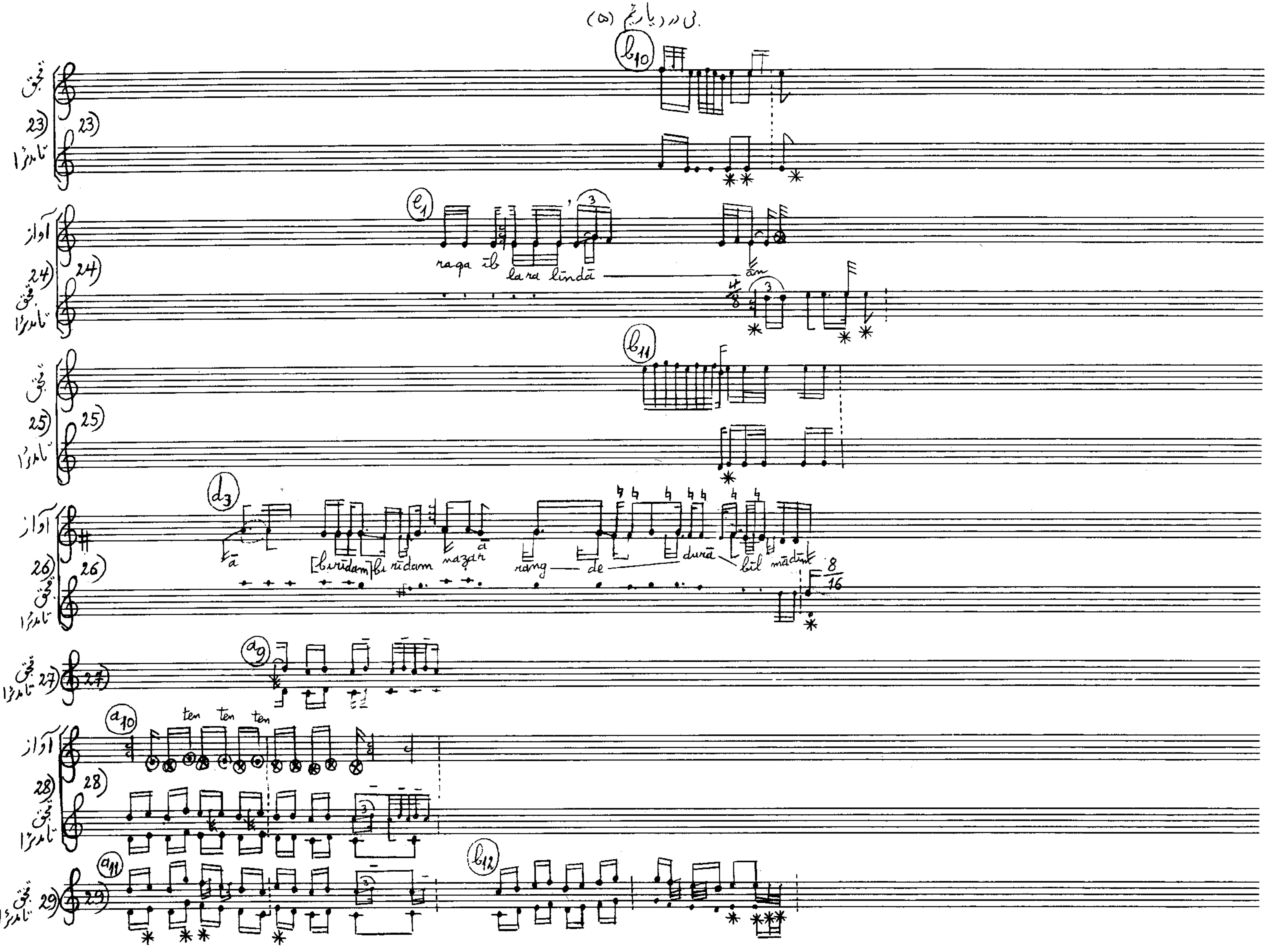
بی درد یارئیم (۳)



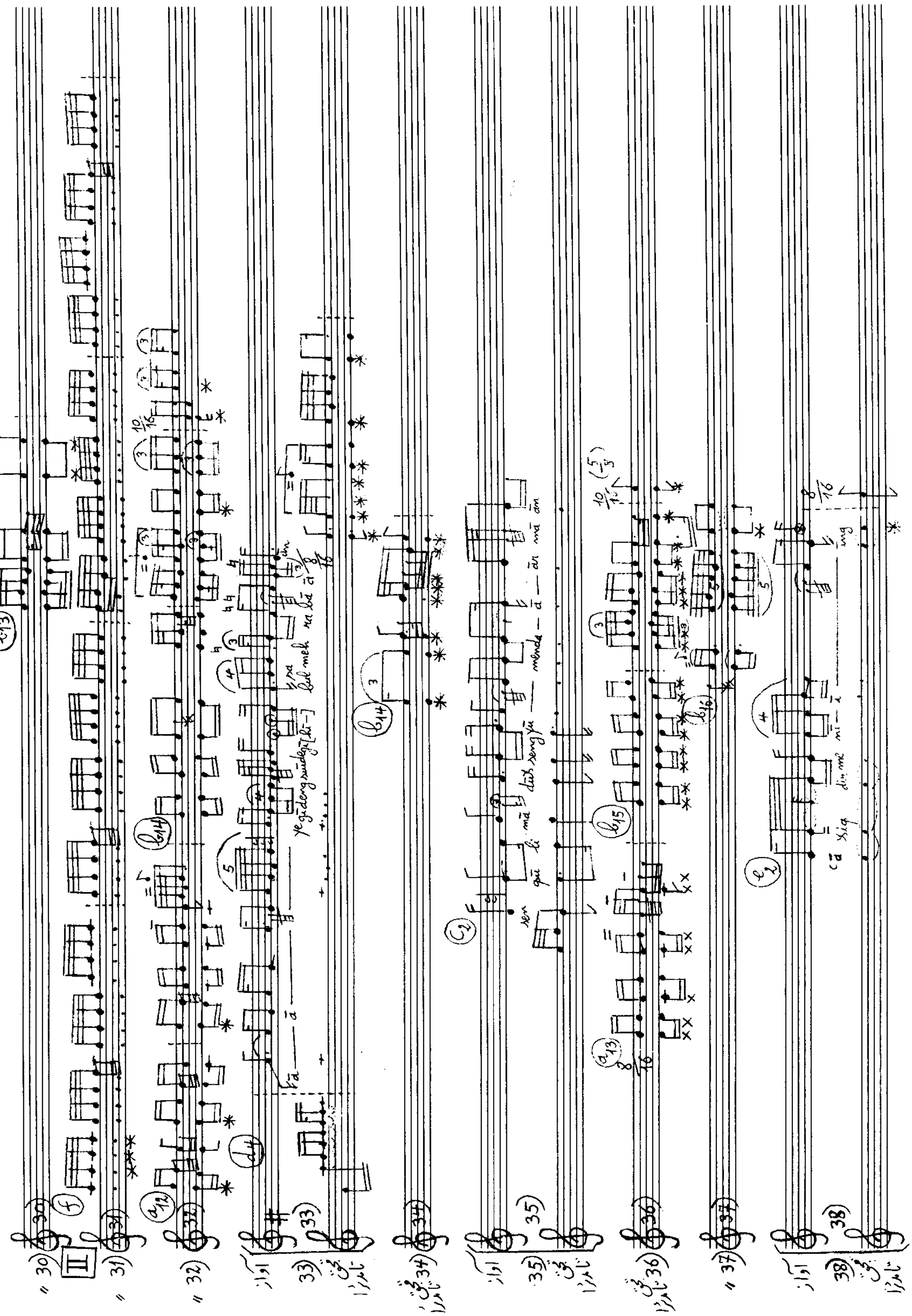
بی‌درد یارئیم (۴)



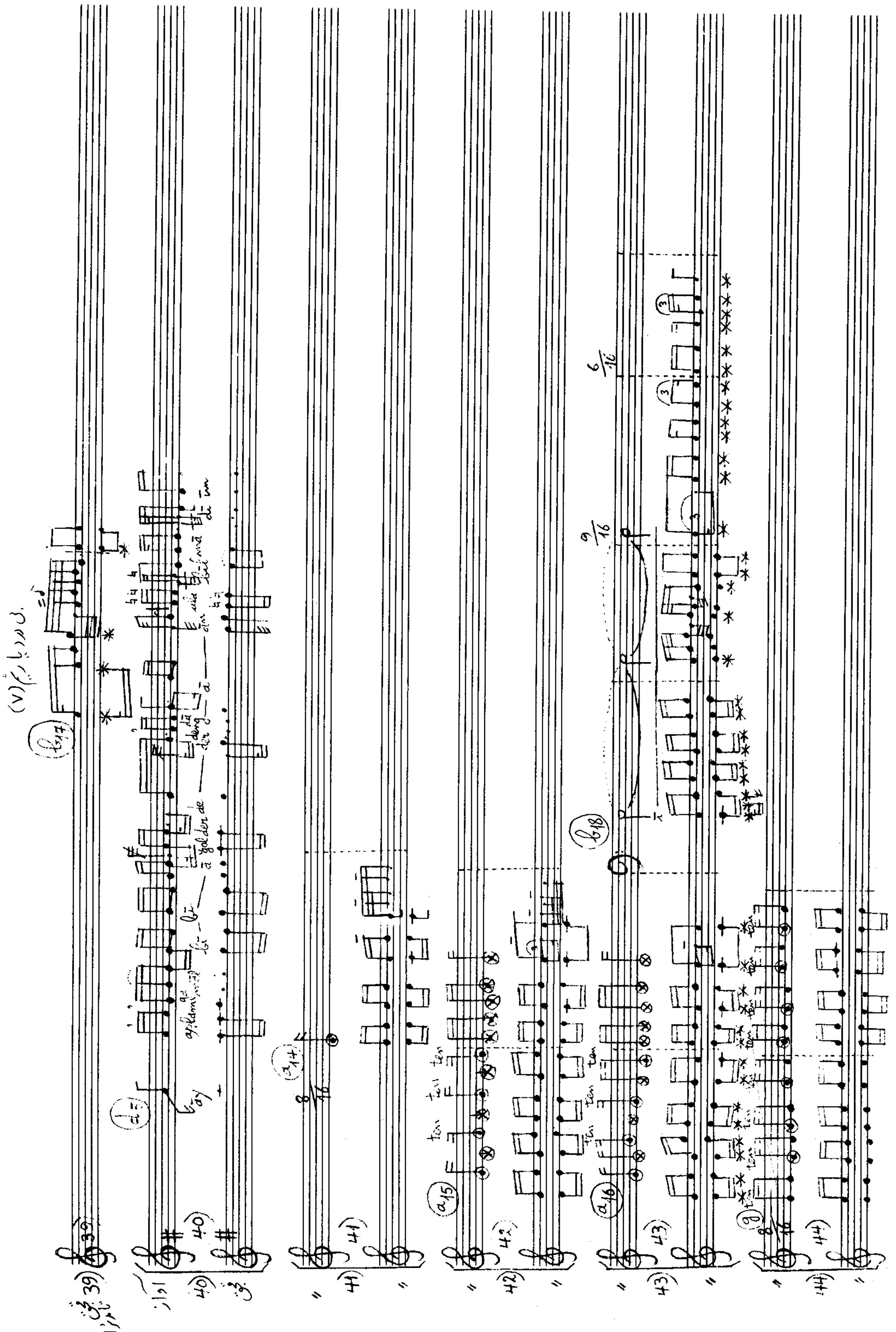
بی‌درد یارئیم (۵)



بی درد یار نیم (۶)

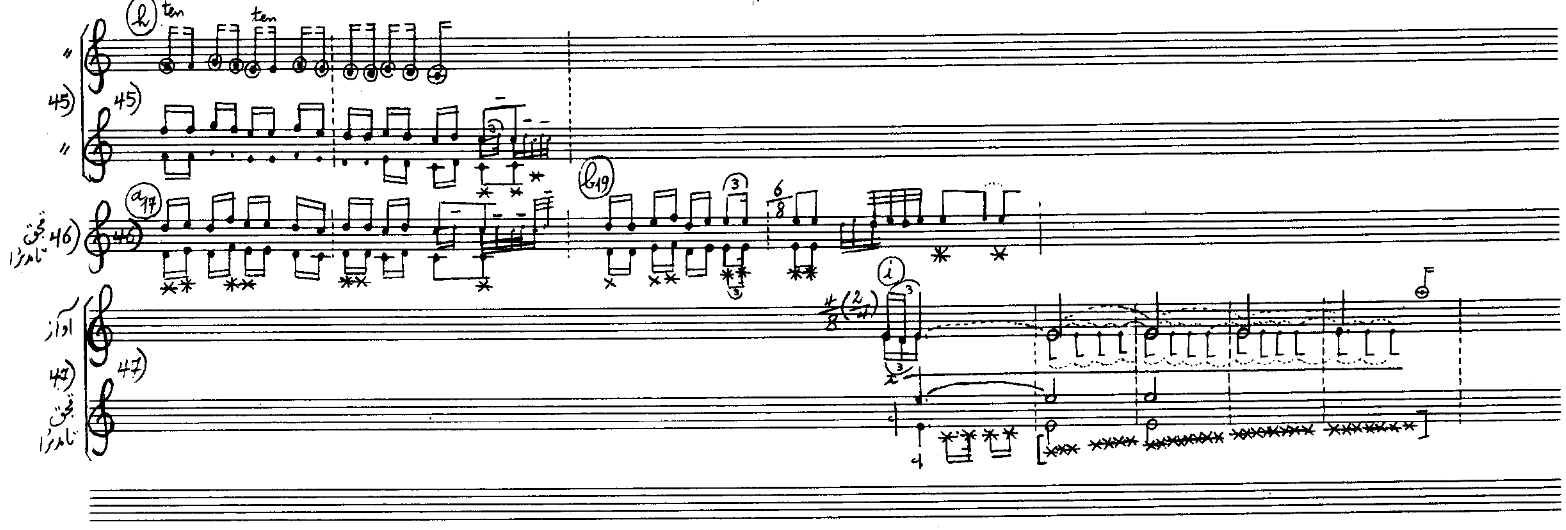


بی درد یار ئیم (۷)

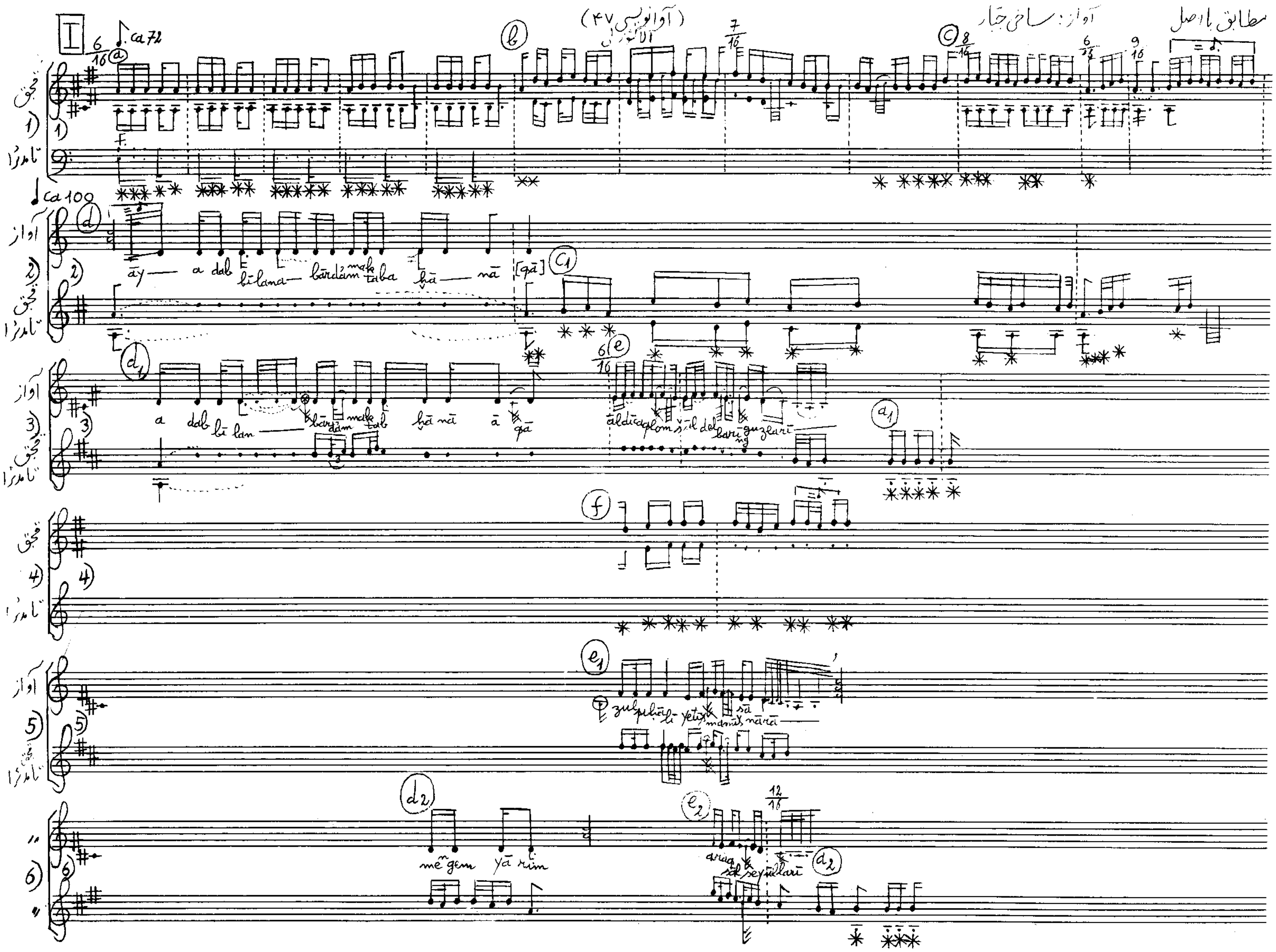


بی‌درد یارئیم (۸)

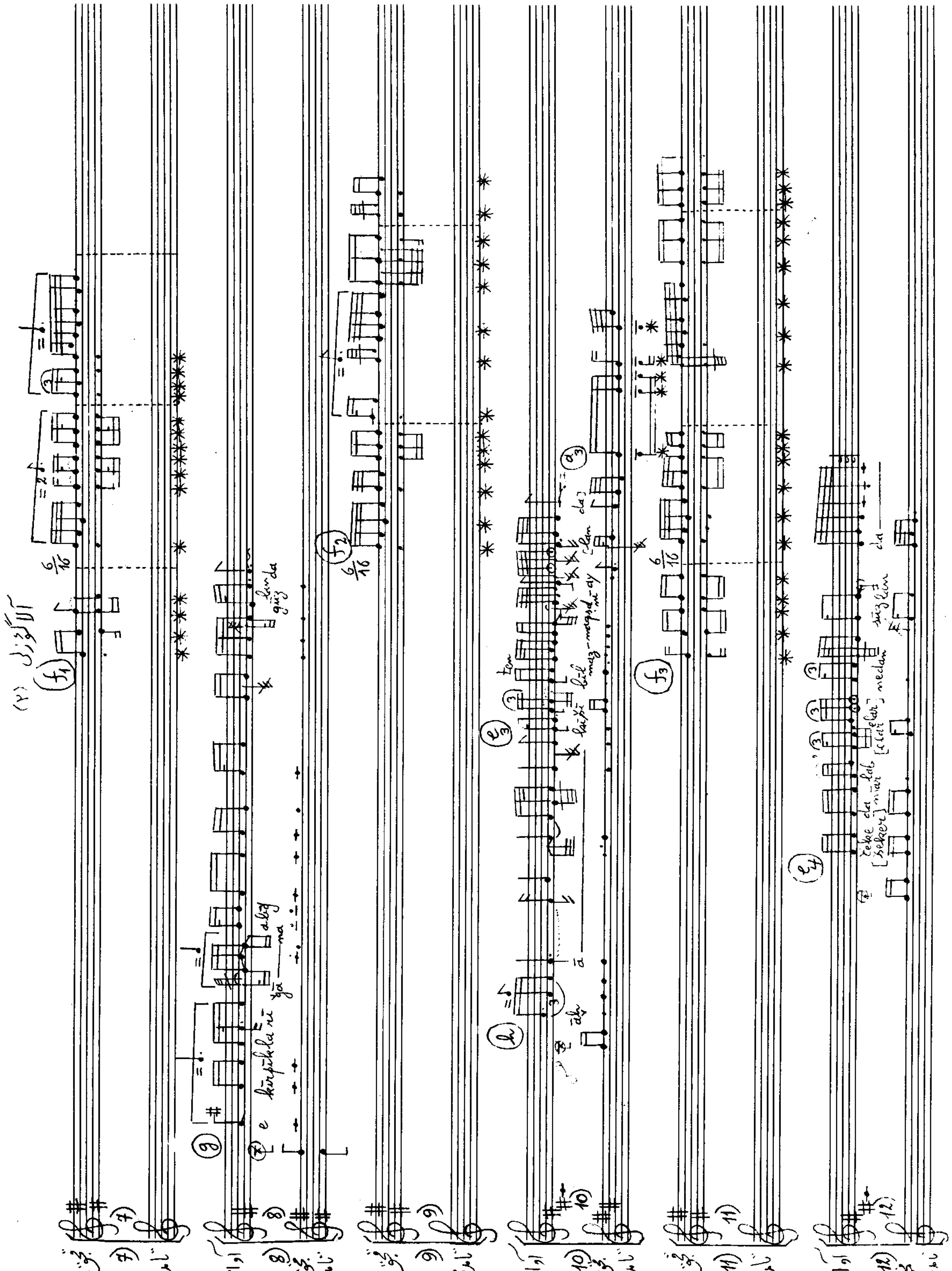
بی درد یارئیم (۸)



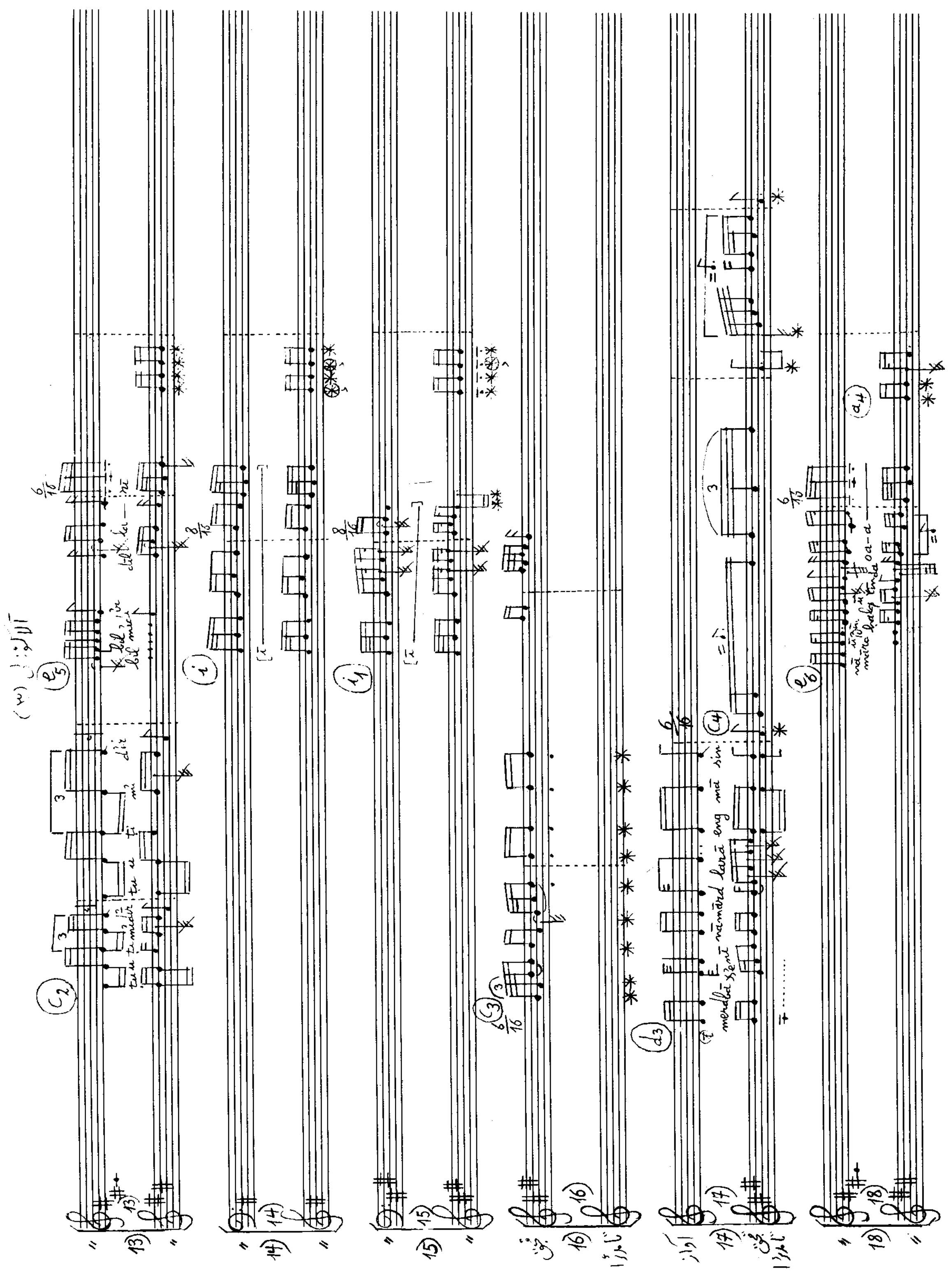
(آوانویسی ۴۷) آلاگوزلی



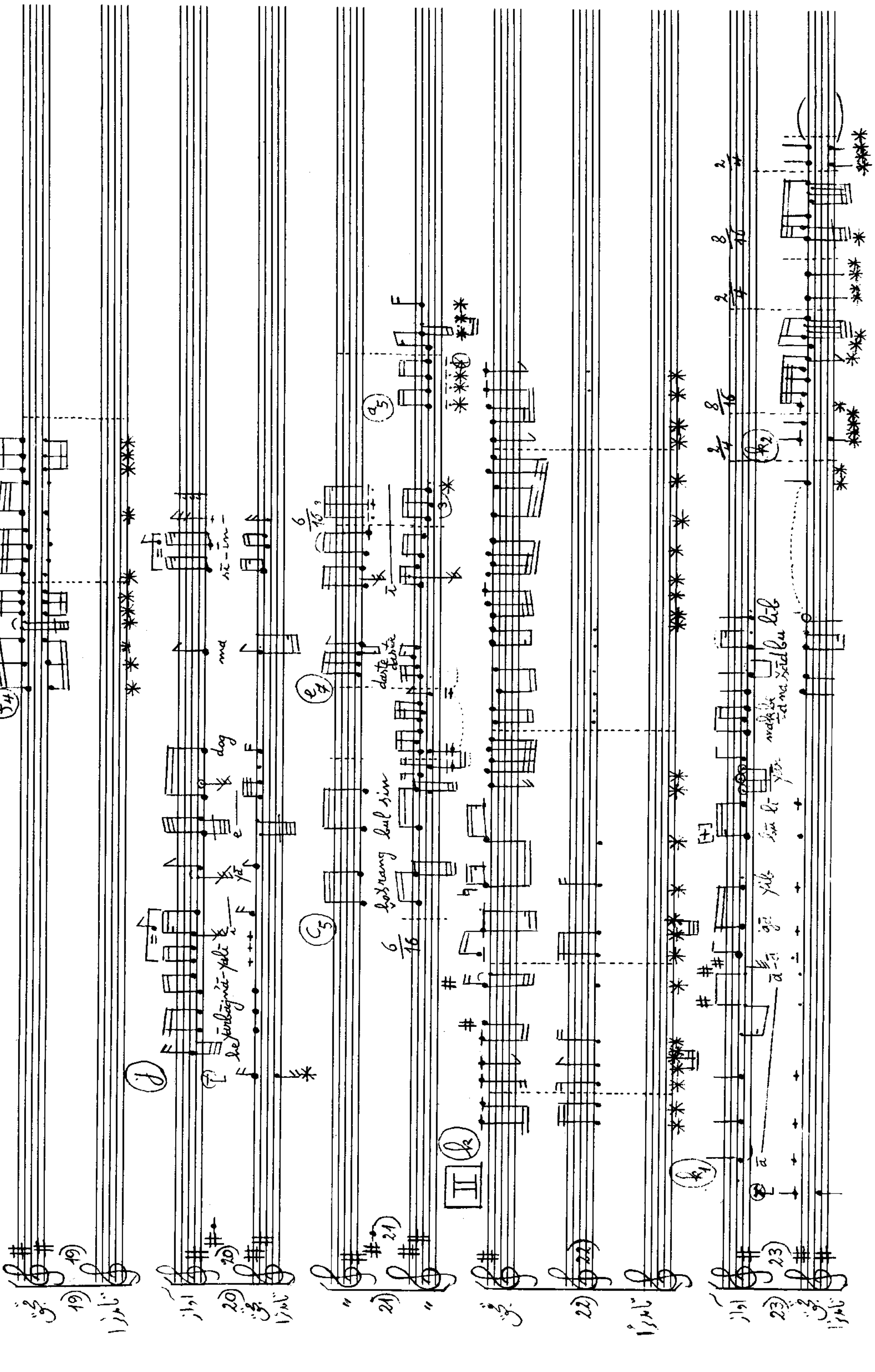
آلاگوزلی (۲)



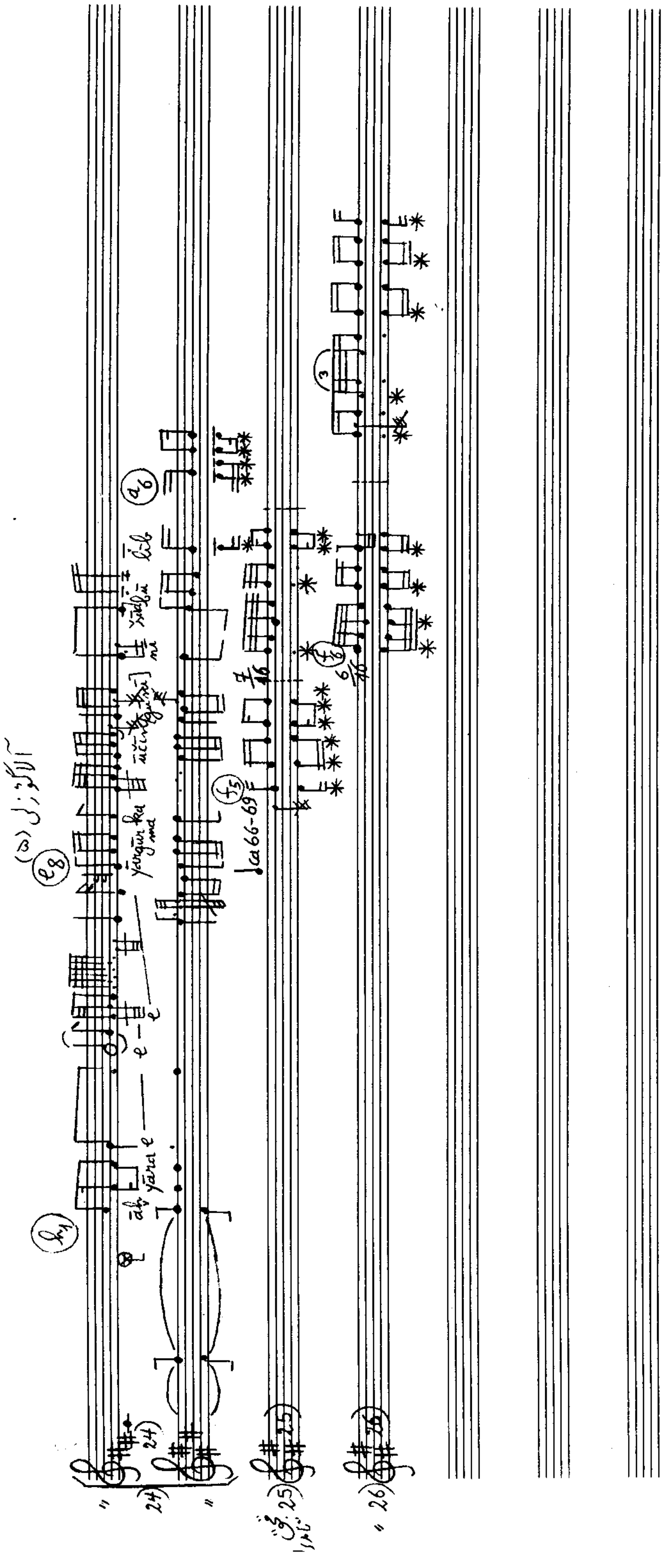
آلاگوزلی (۳)



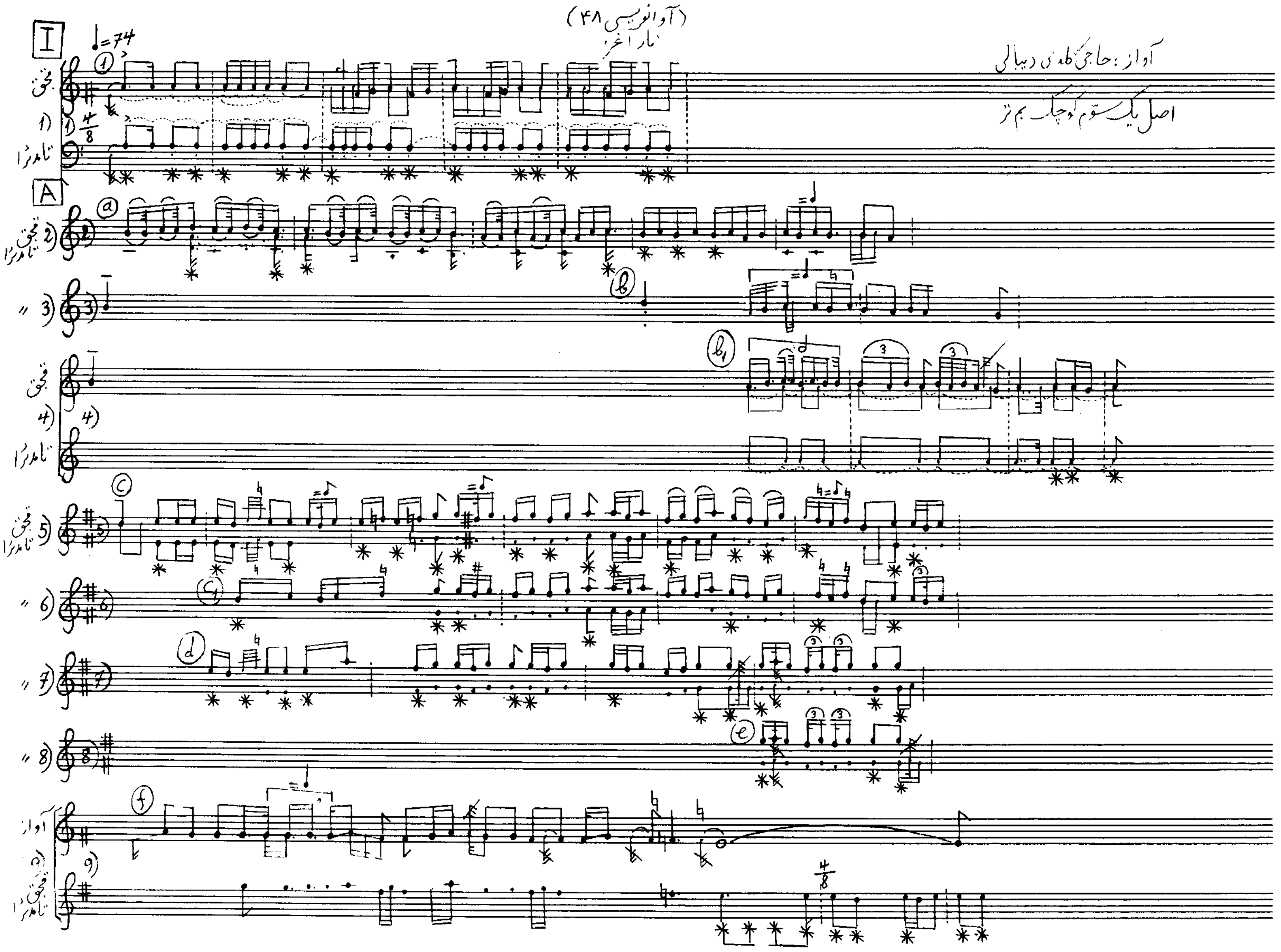
آلاگوزلی (۴)



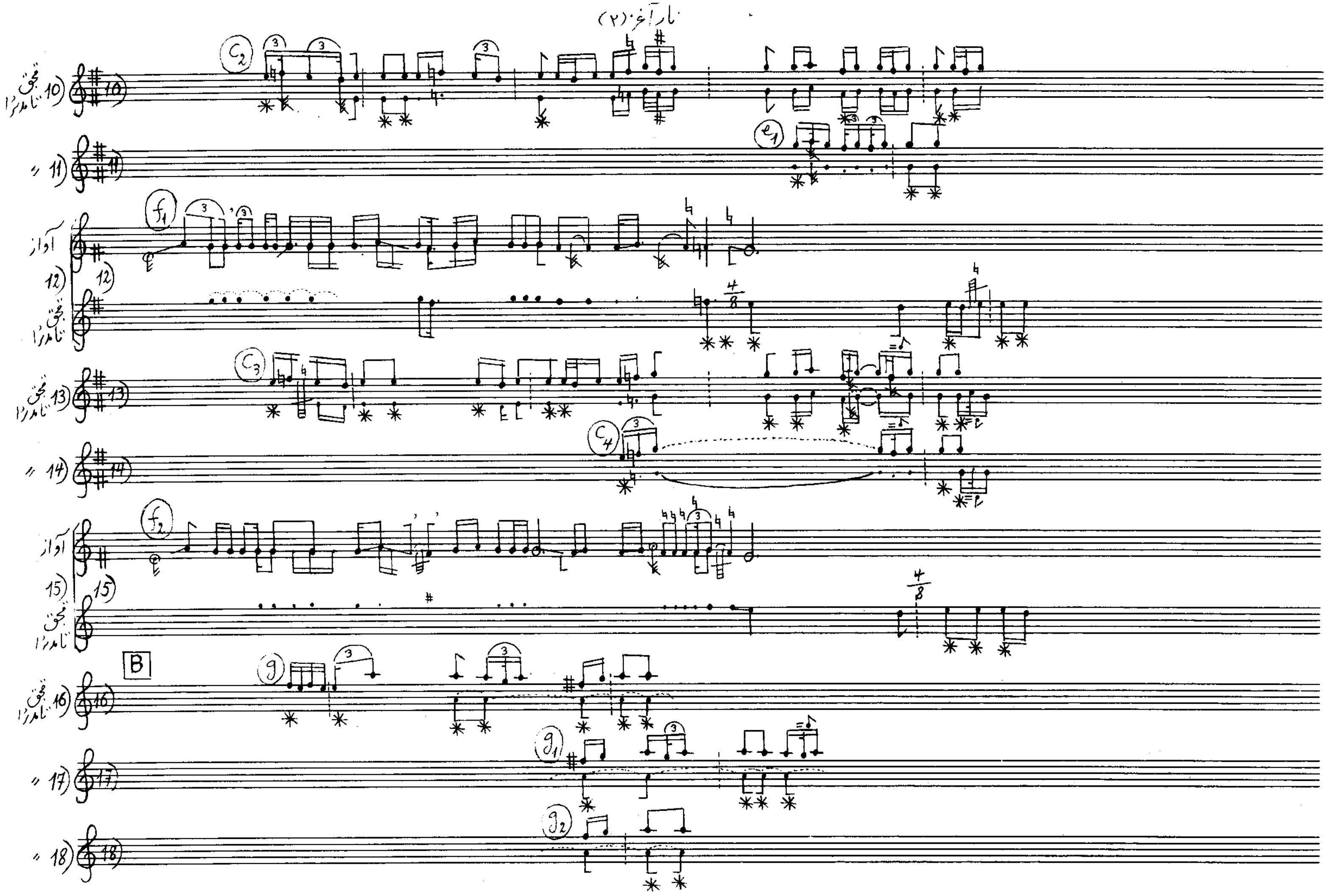
آلاگوزلی (۵)



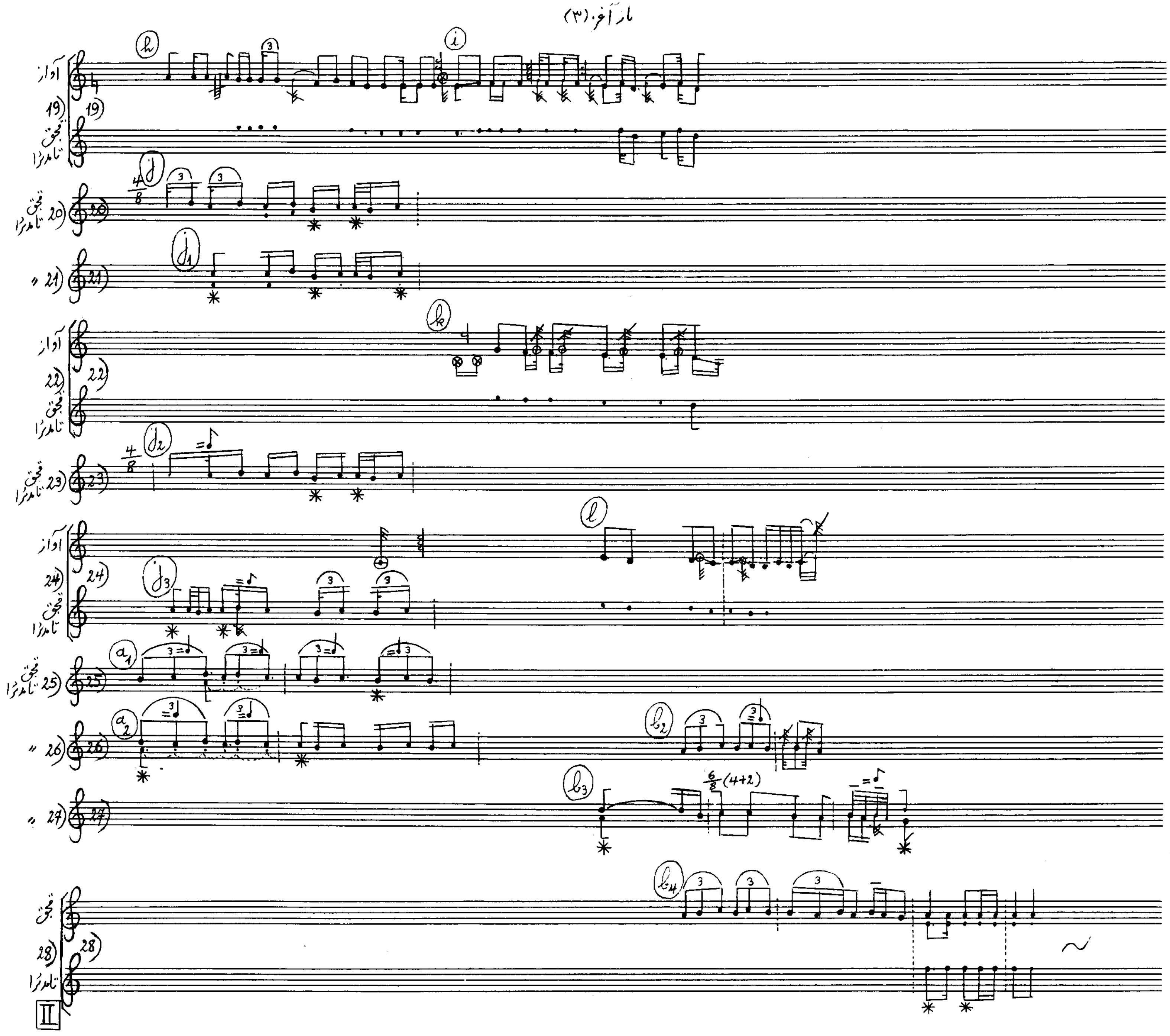
(آوانویسی ۴۸) نارآغز



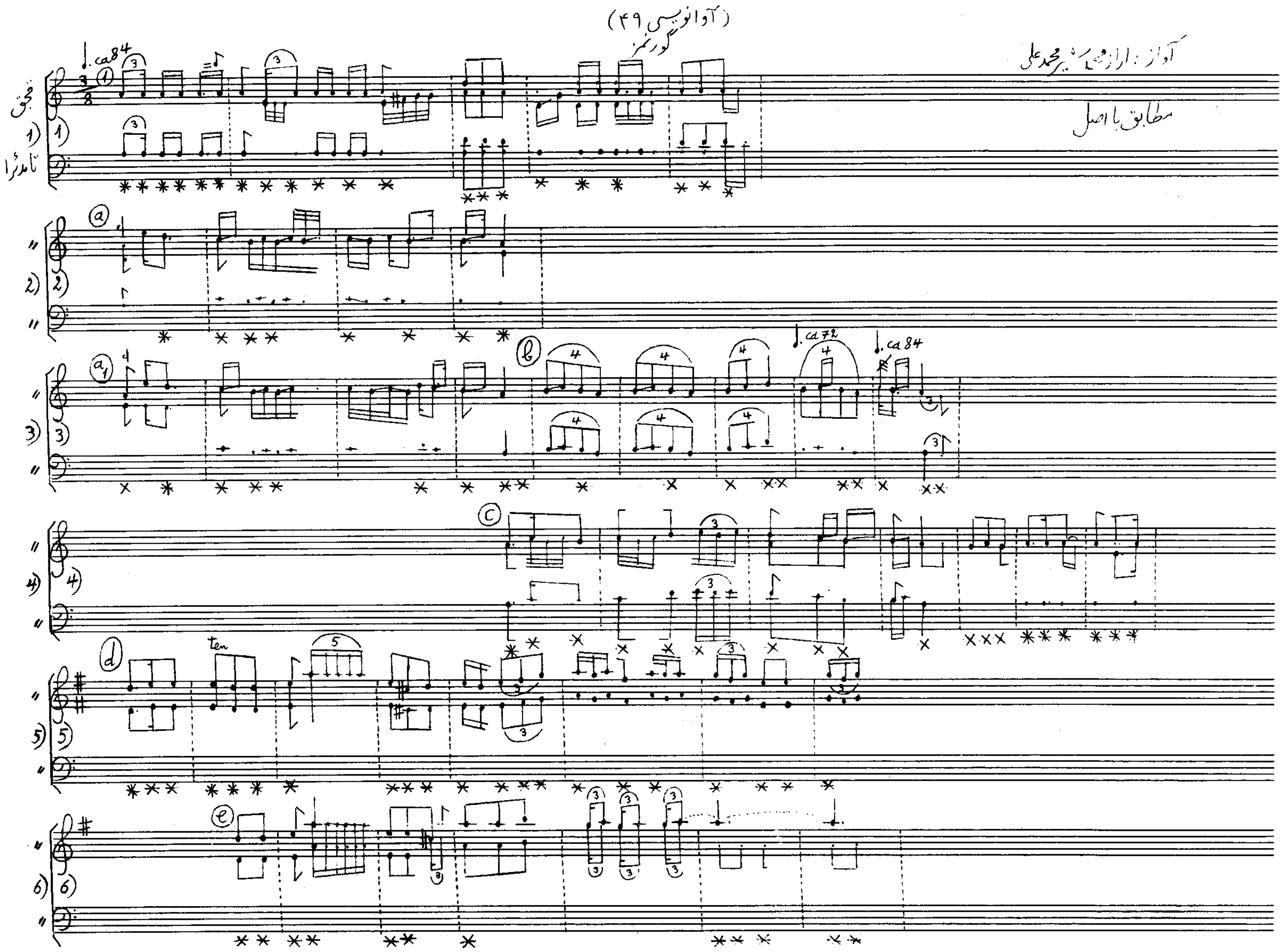
نارآغز (۲)



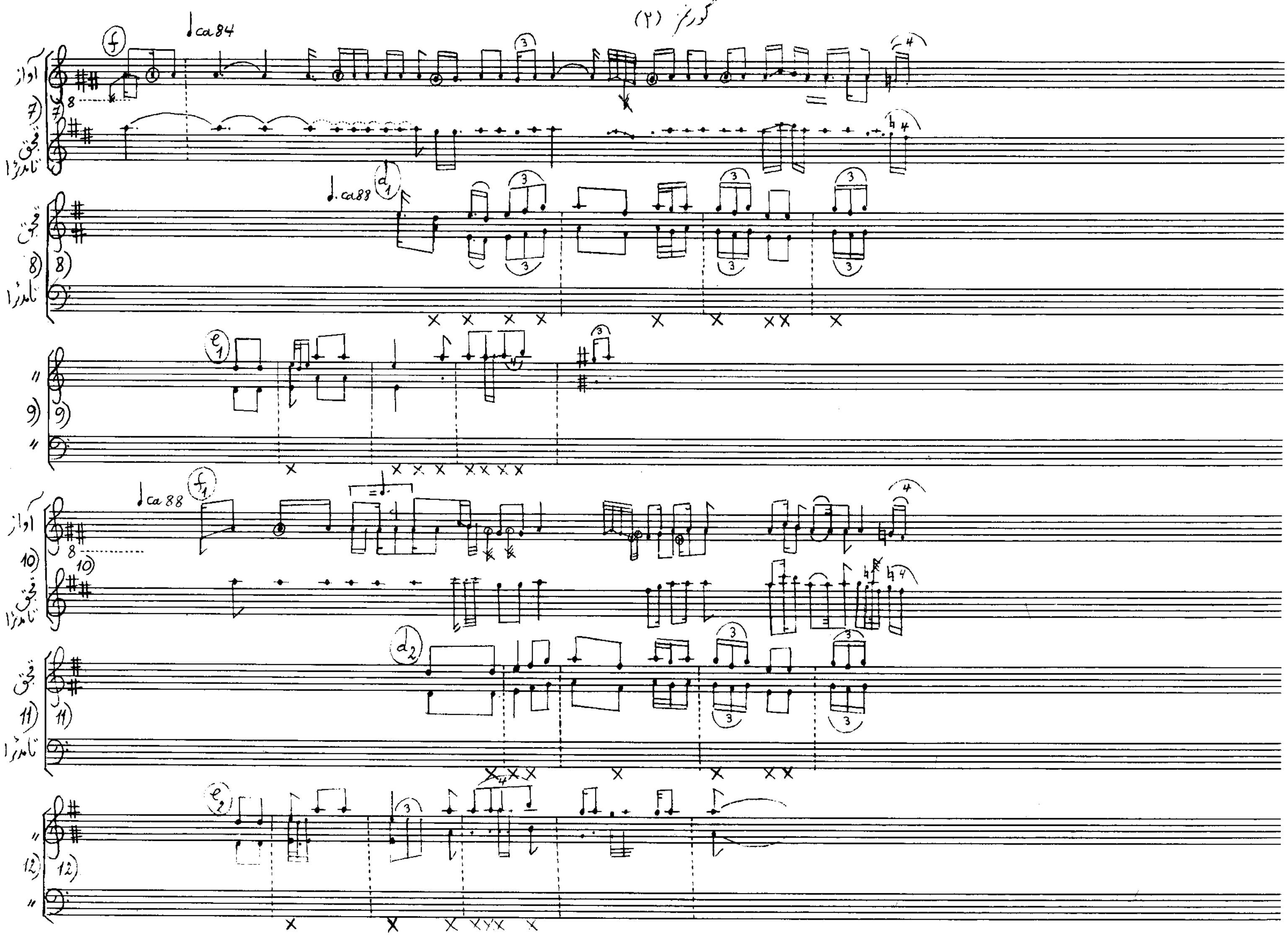
نارآغز (۳)

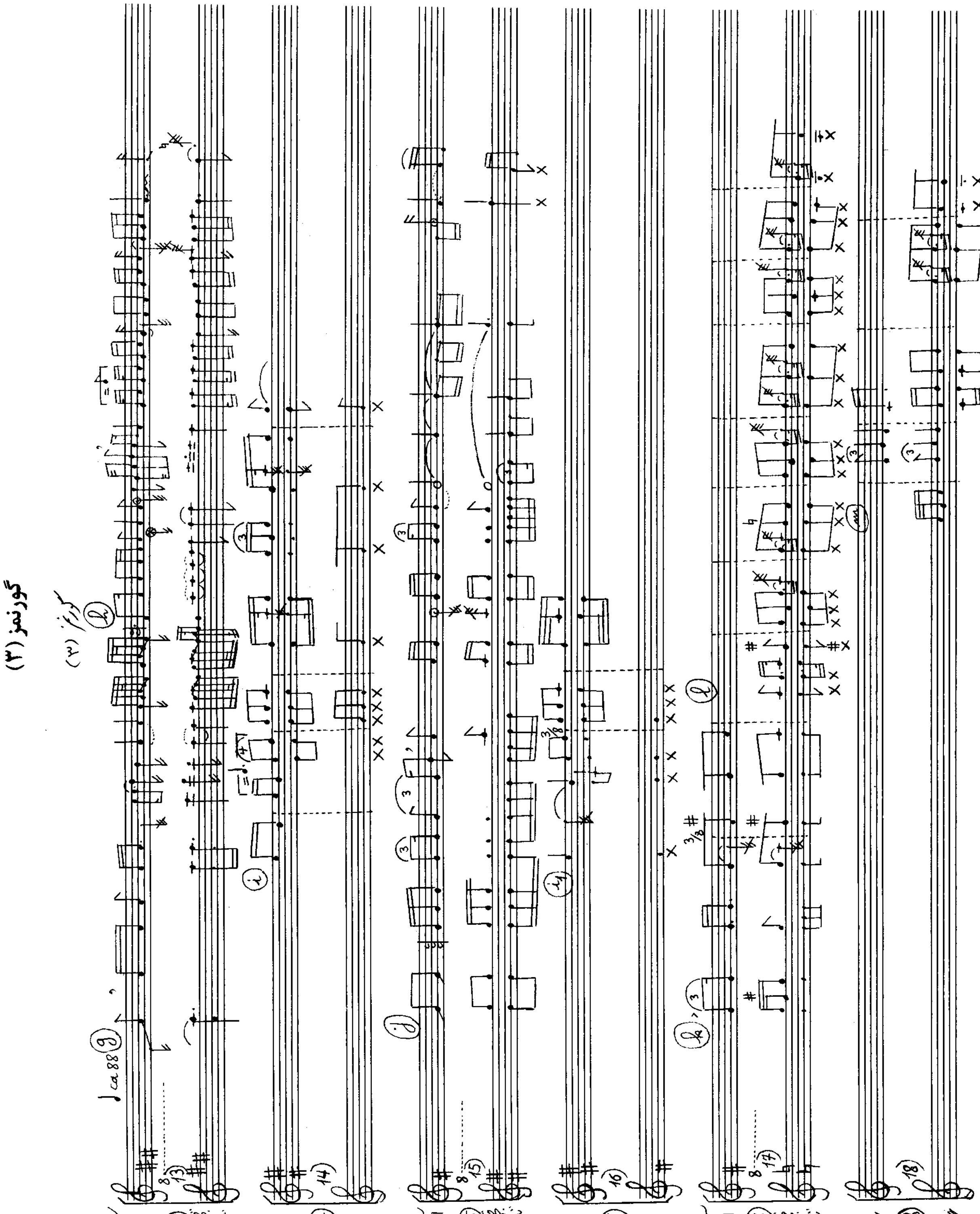


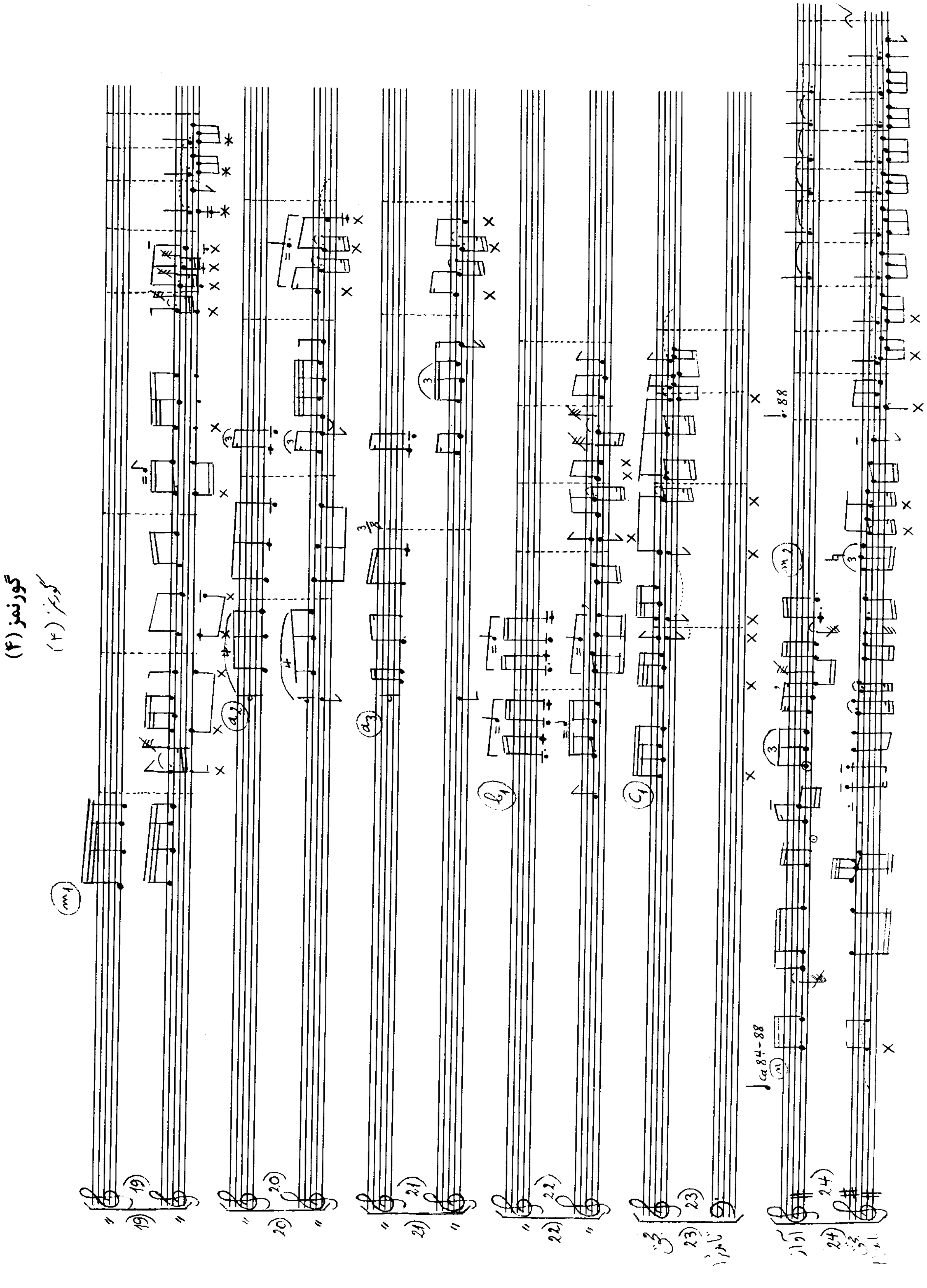
(آوانویسی ۴۹) گورنمز



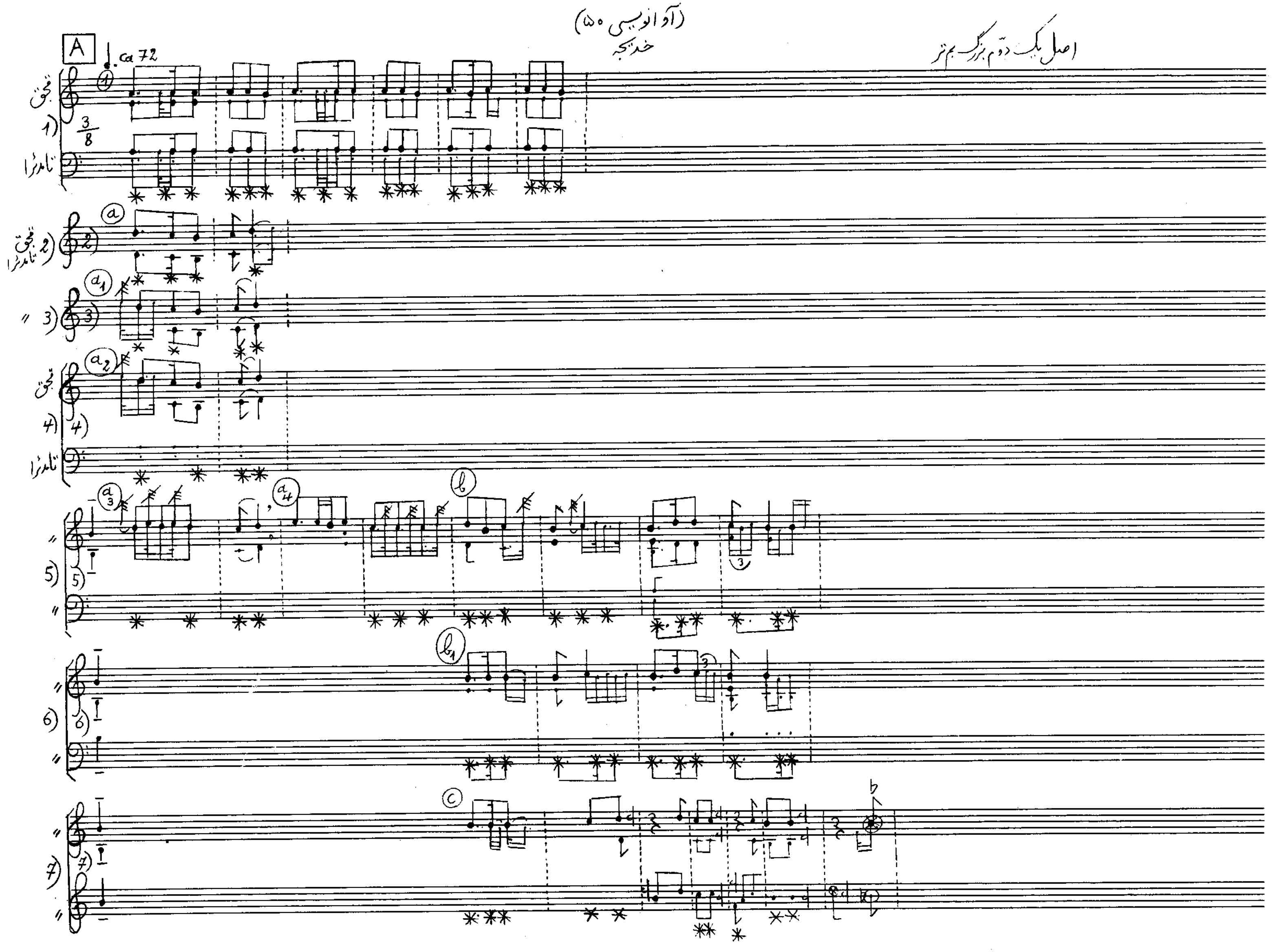
گورنمز (۲)



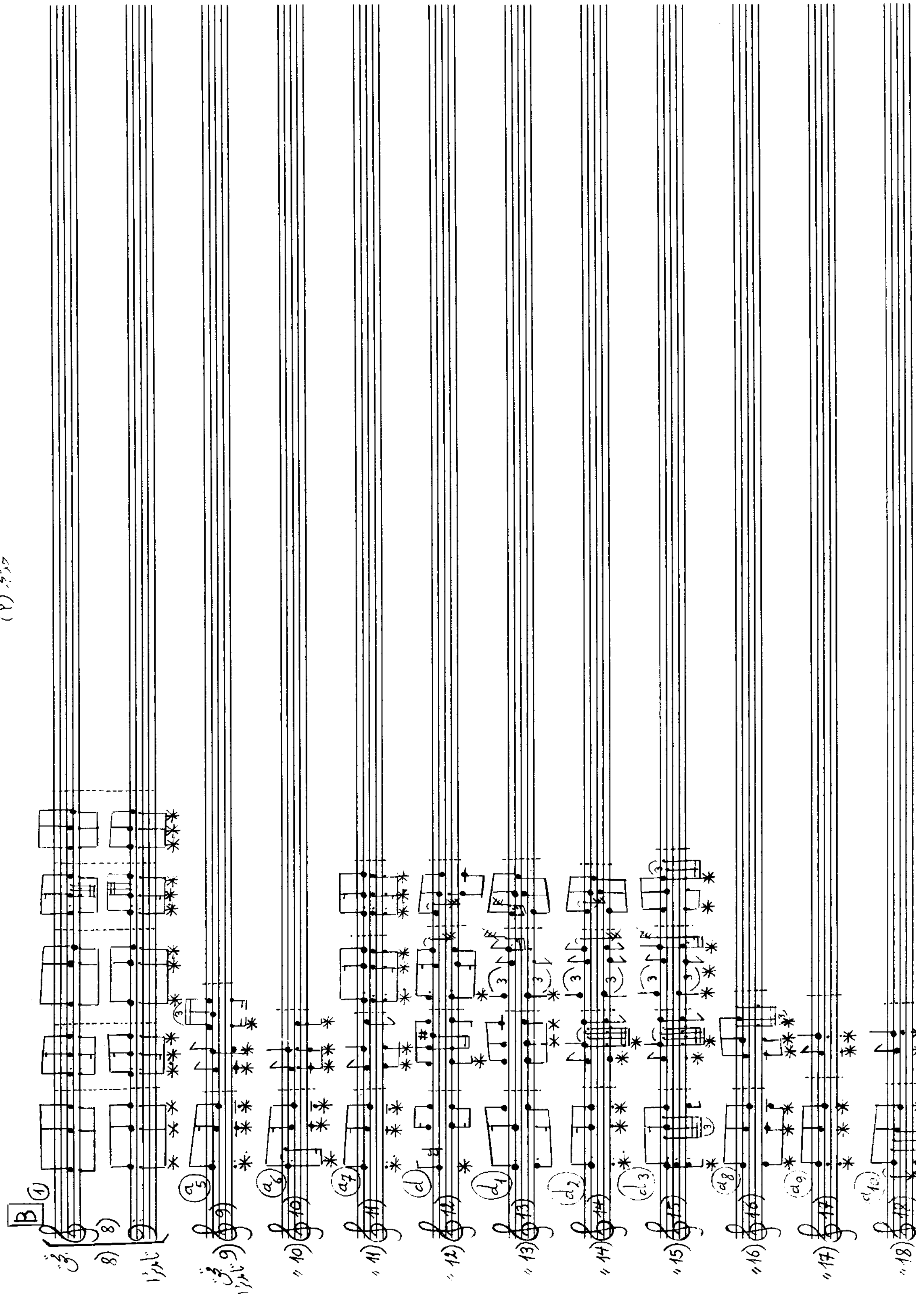

ca 88


گوزنمز (۴)

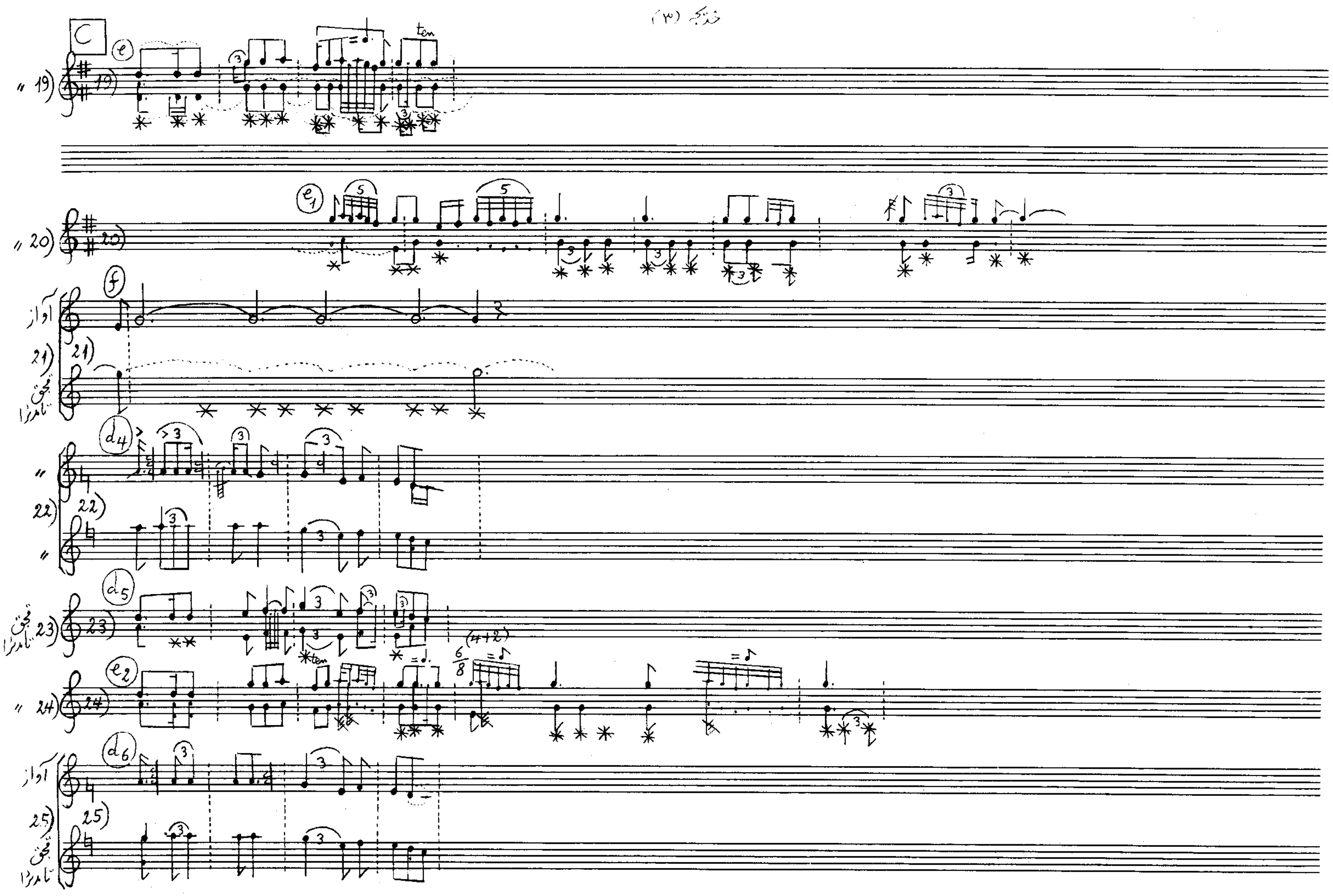
(آوانویسی ۵۰) خدیجه



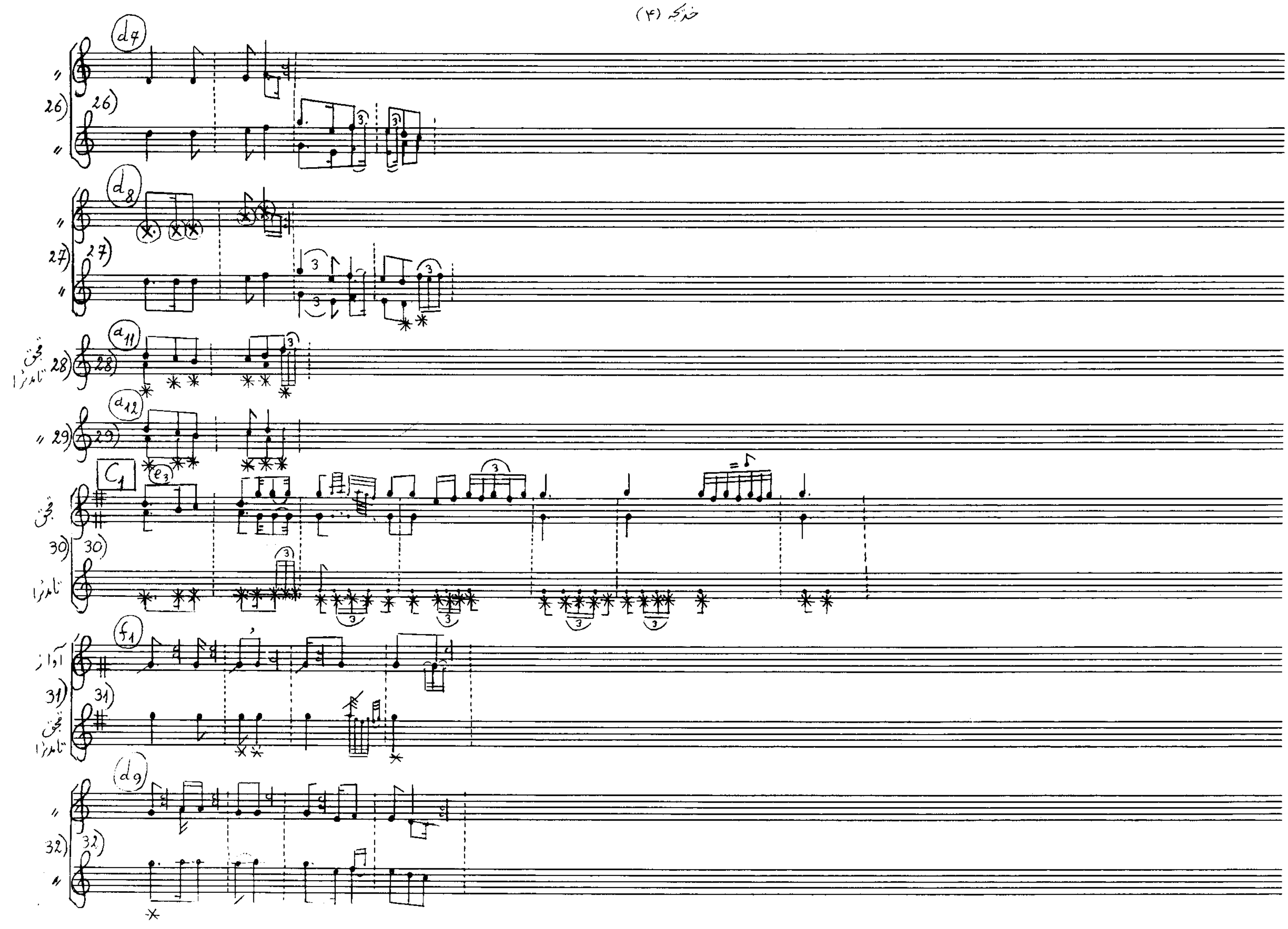
خدیجه (۲)



خدیجه (۳)

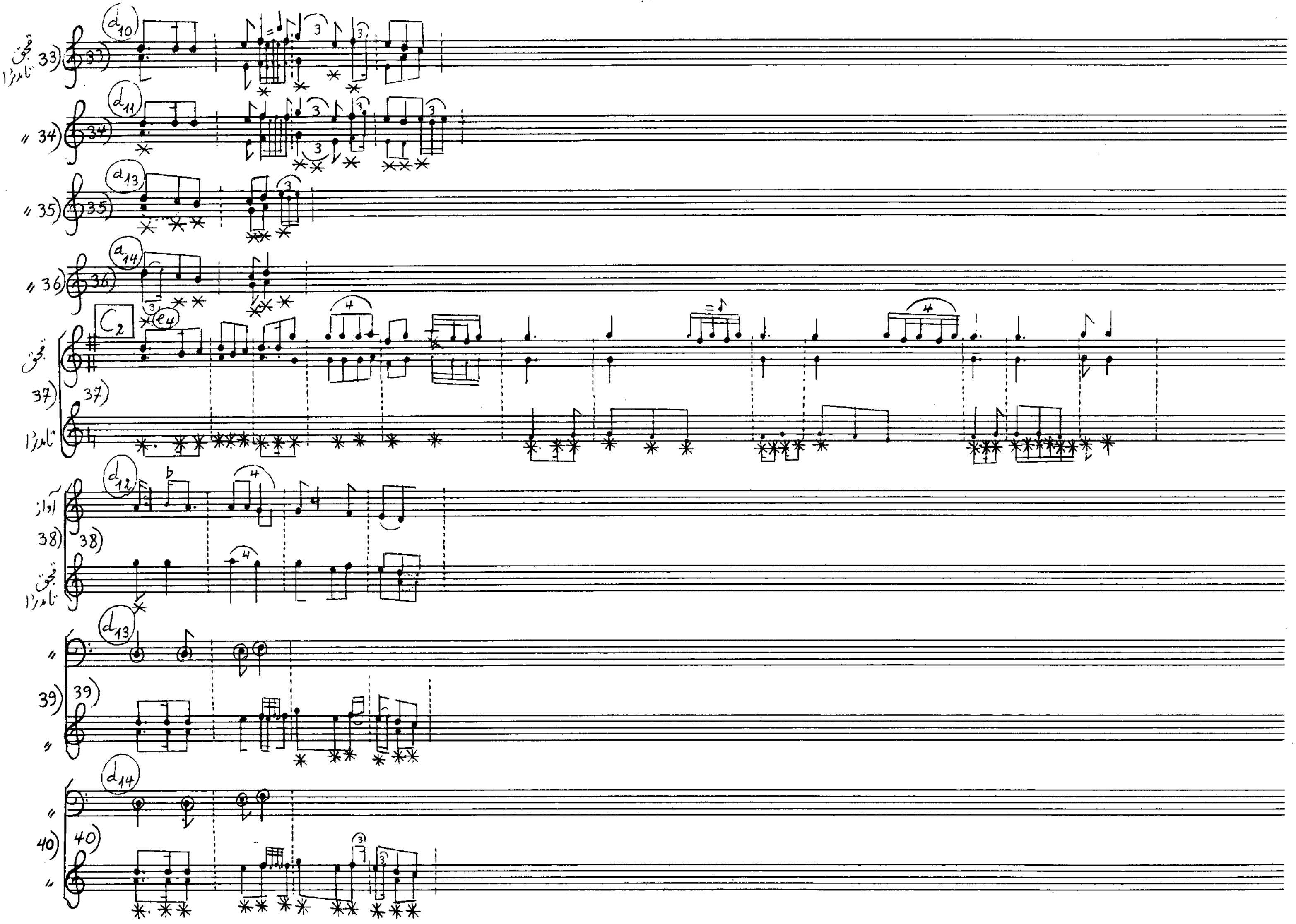


خدیجه (۴)

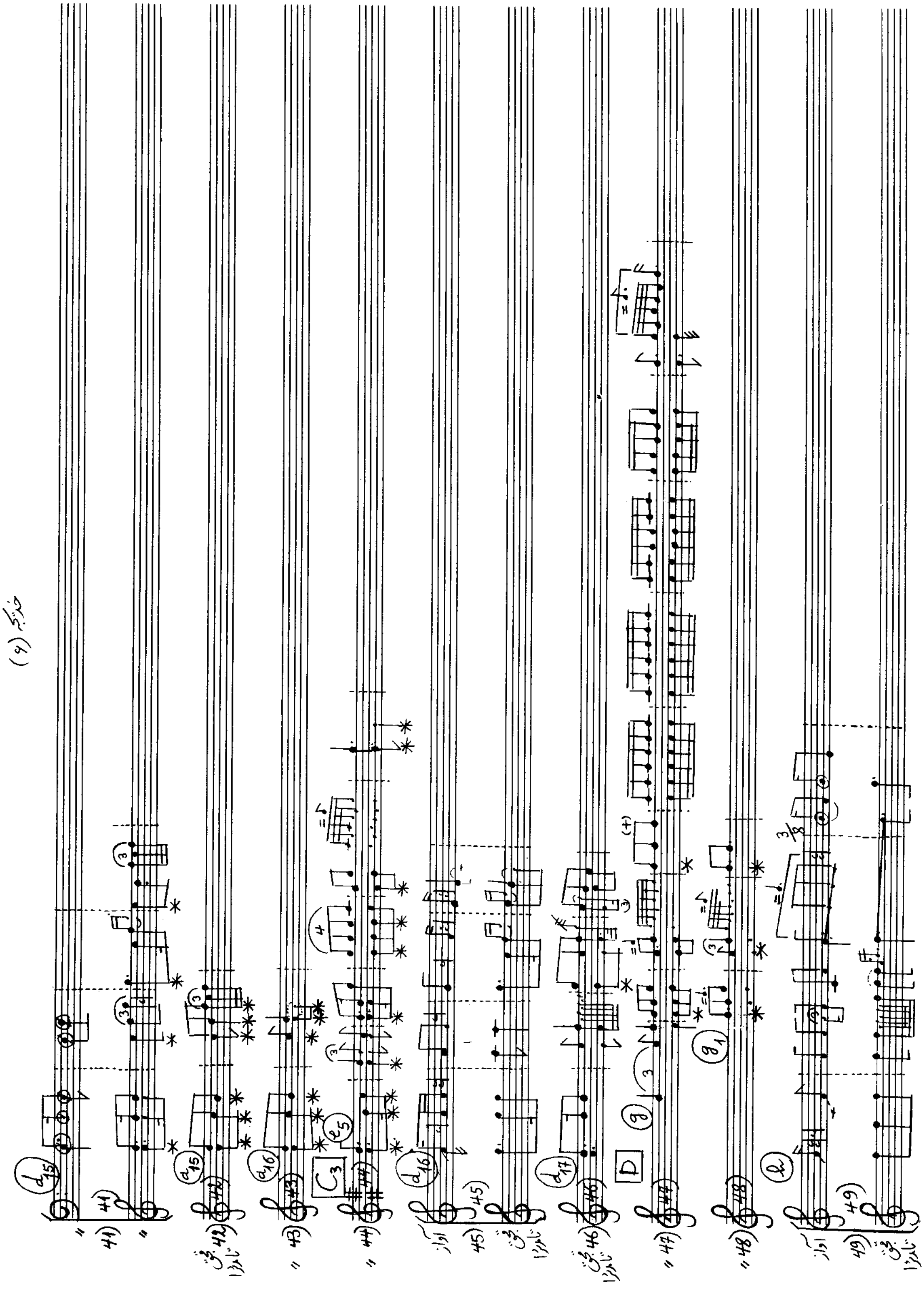


خدیجه (۵)

خدیجه (۵)

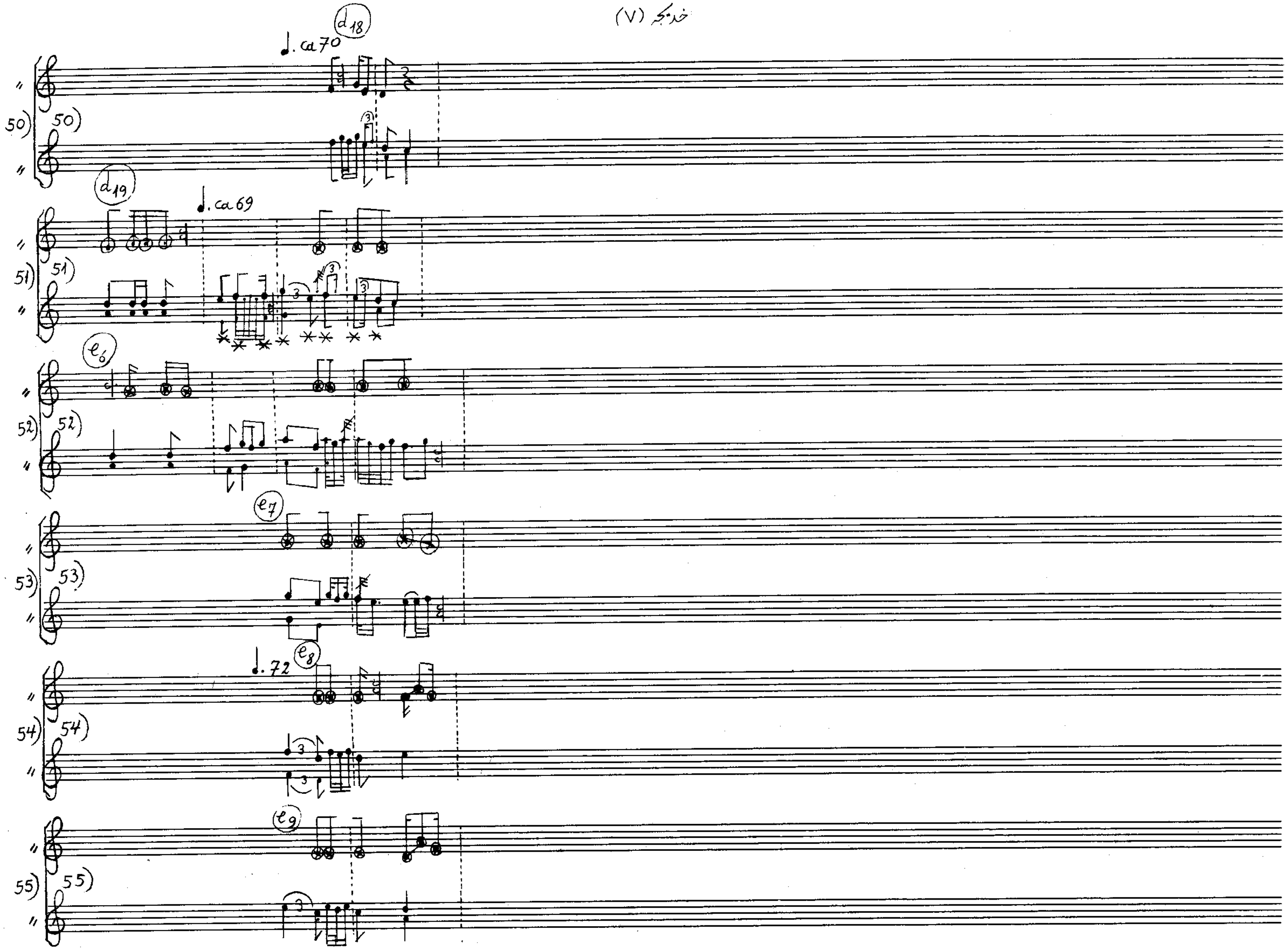


خدیجه (۶)



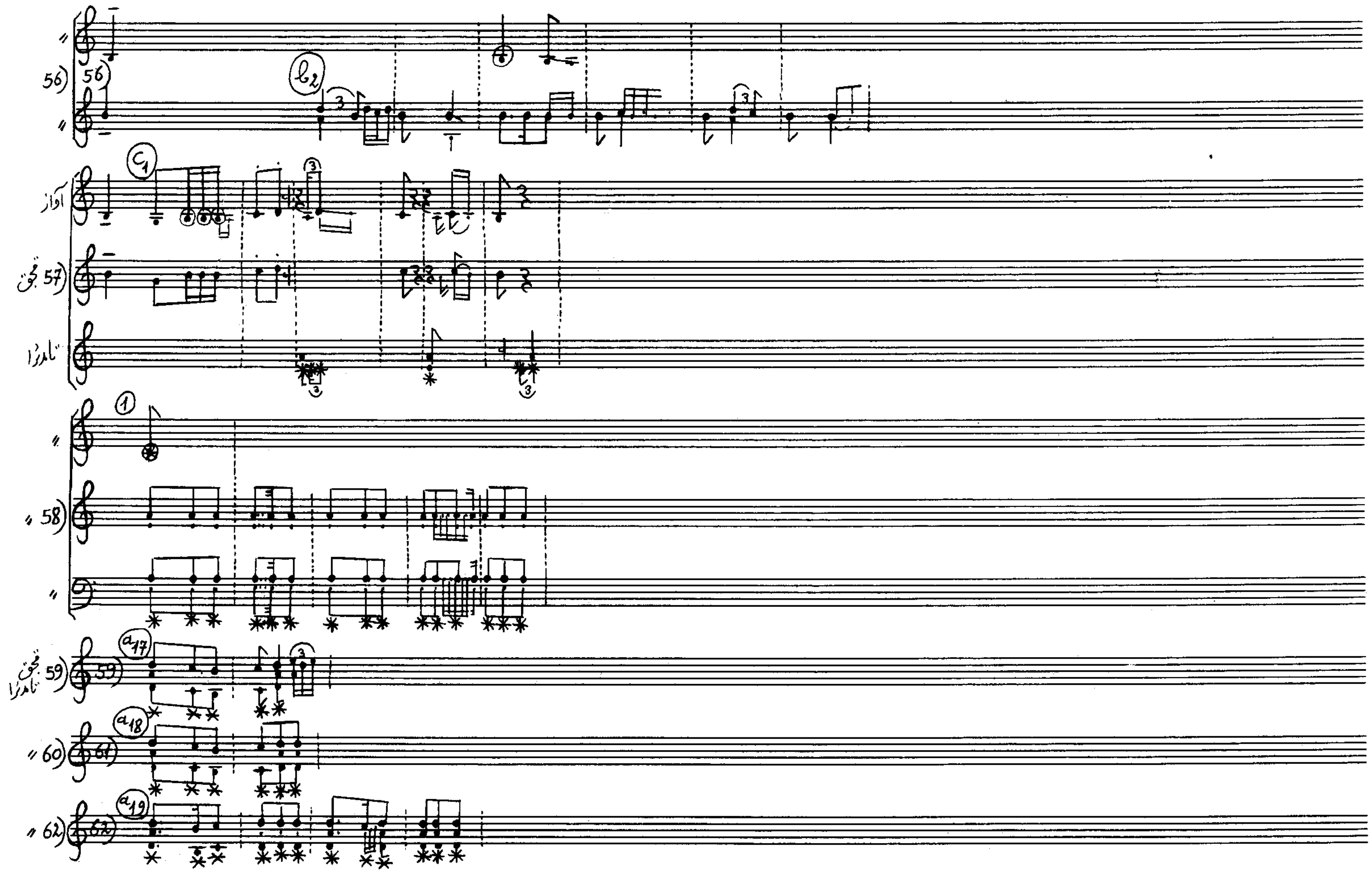
خدیجه (۷)

خدیجه (۷)

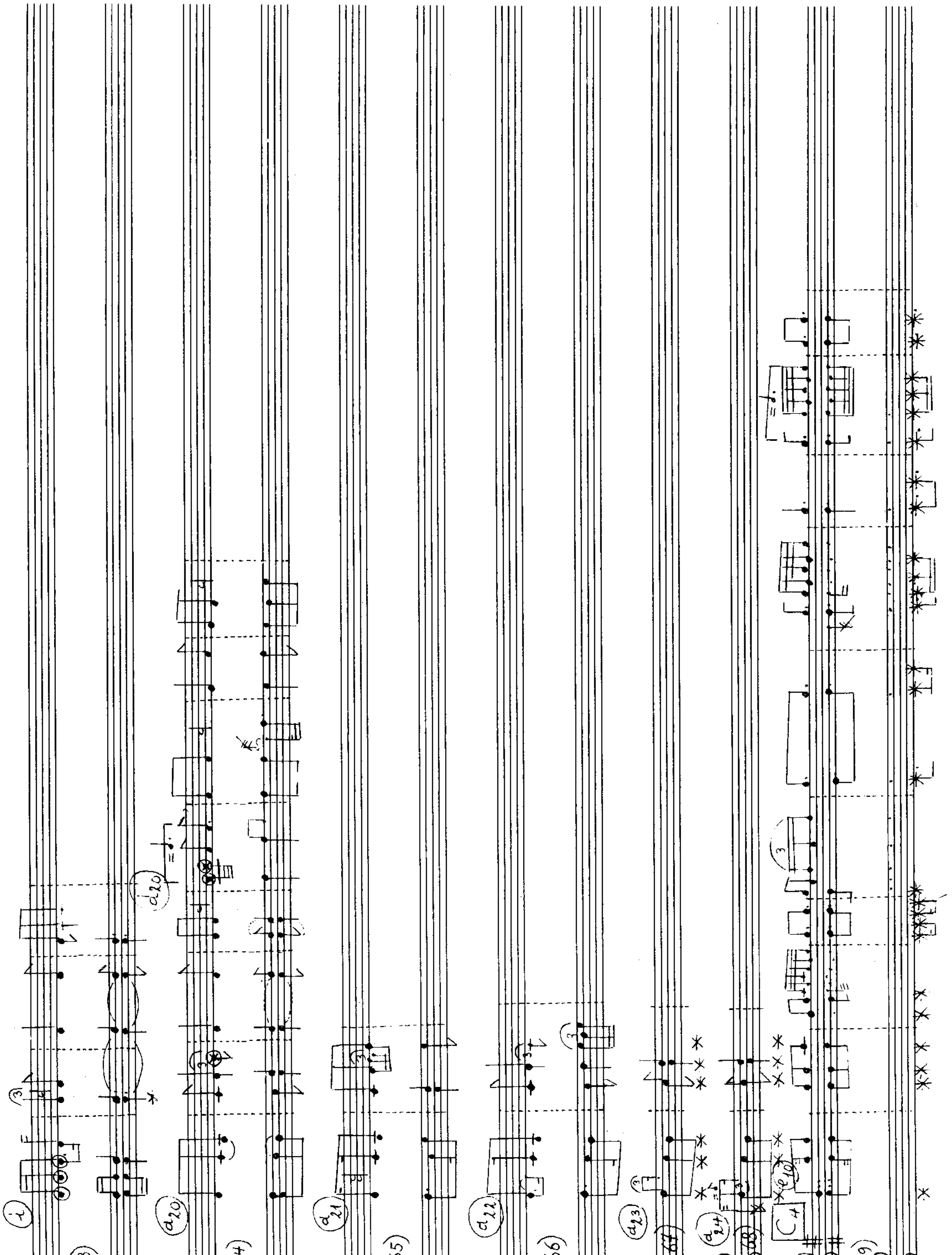


خدیجه (۸)

خدیجه (۸)

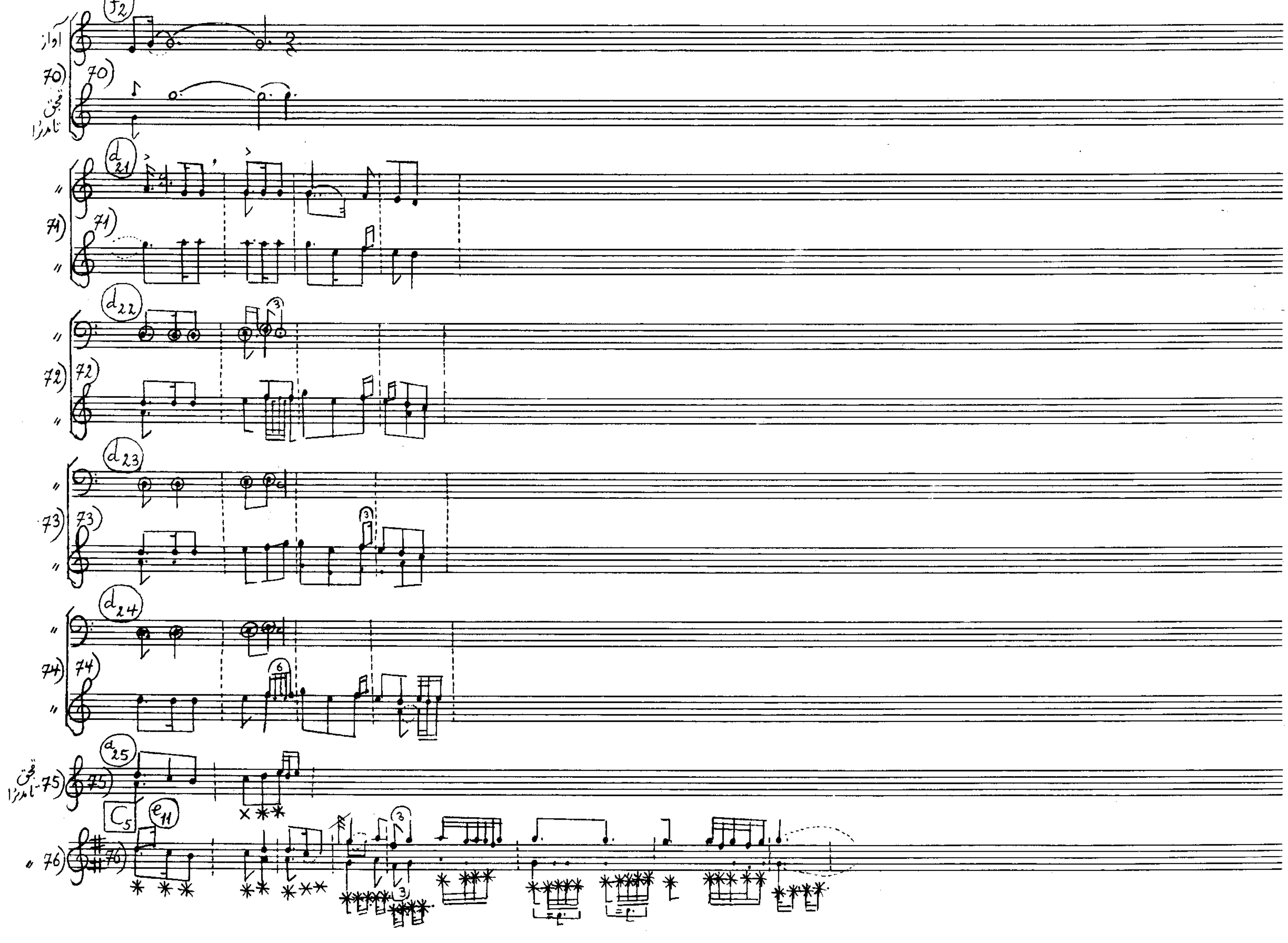


خدیجه (۹)

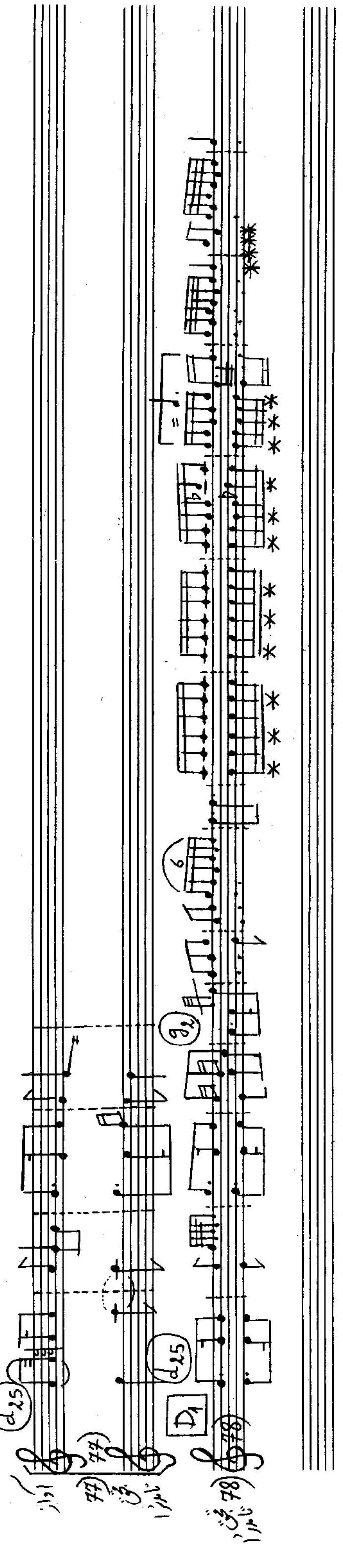


خدیجه (۱۰)

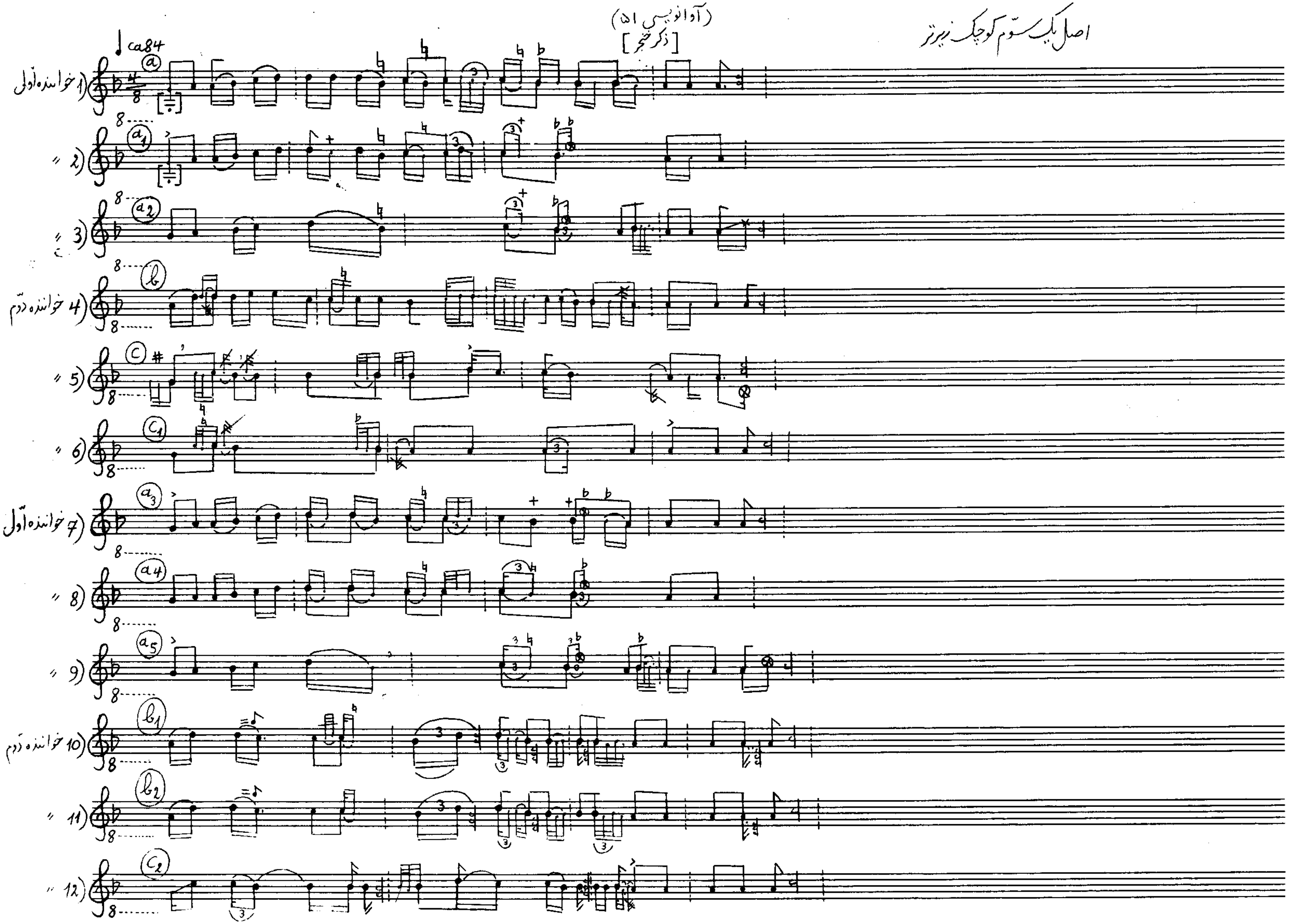
خدیجه (۱۰)



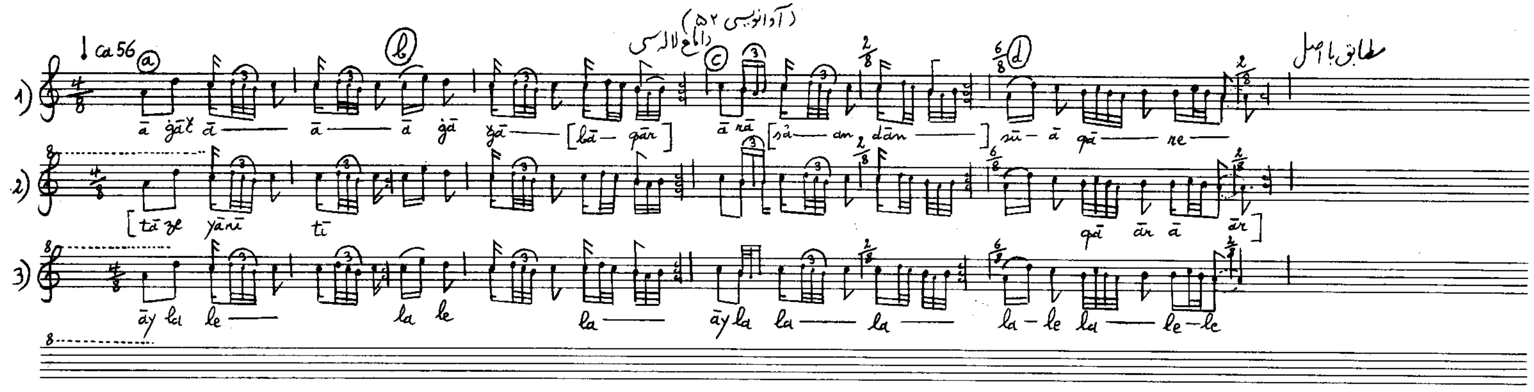
خدیجه (۱۱)



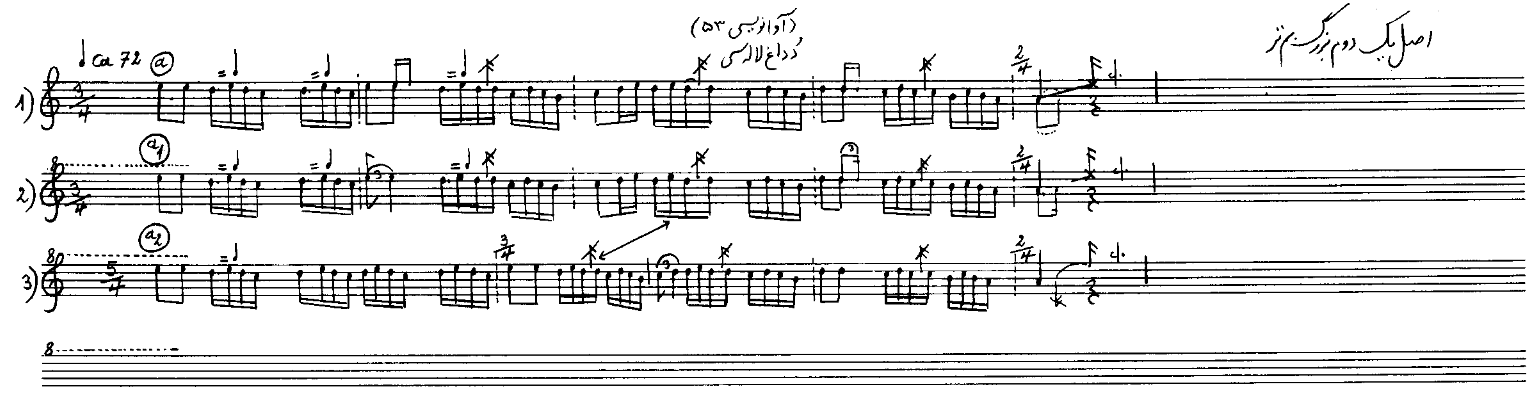
(آوانویسی ۵۱) [ذکر خنجر]



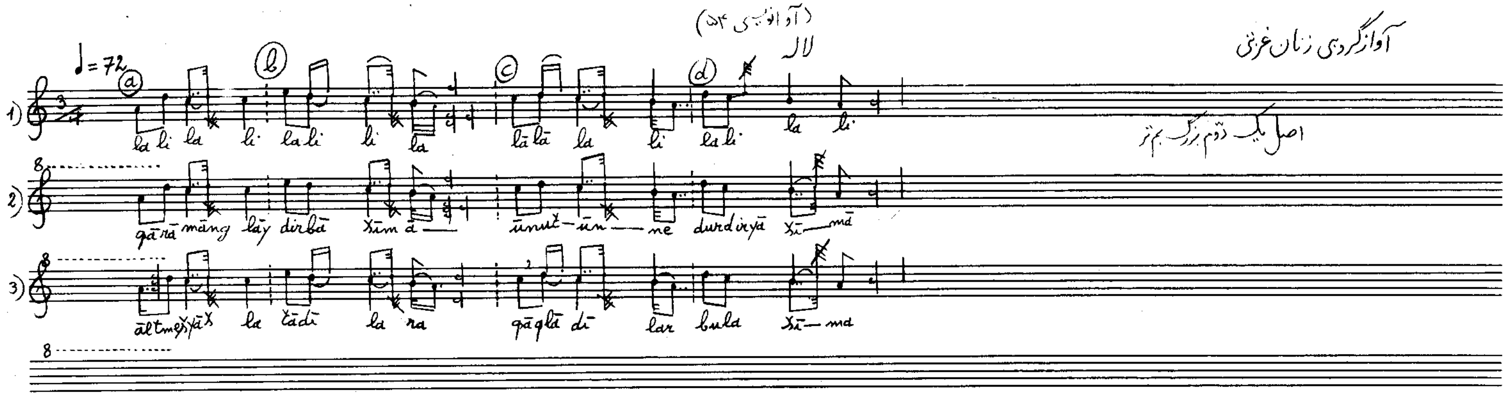
(آوانویسی ۵۲) داماغ لاله‌سی



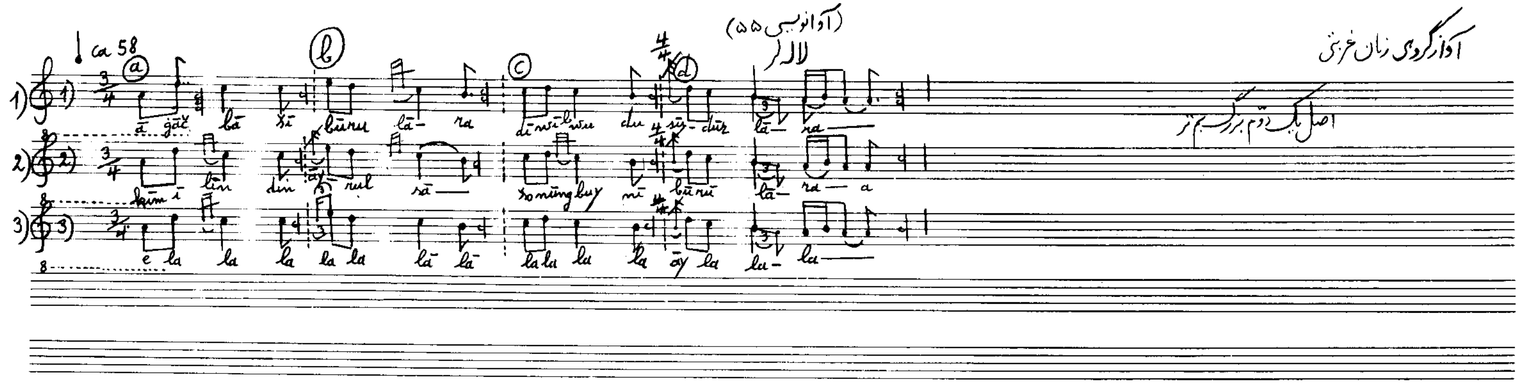
(آوانویسی ۵۳) دُداغ لاله‌سی



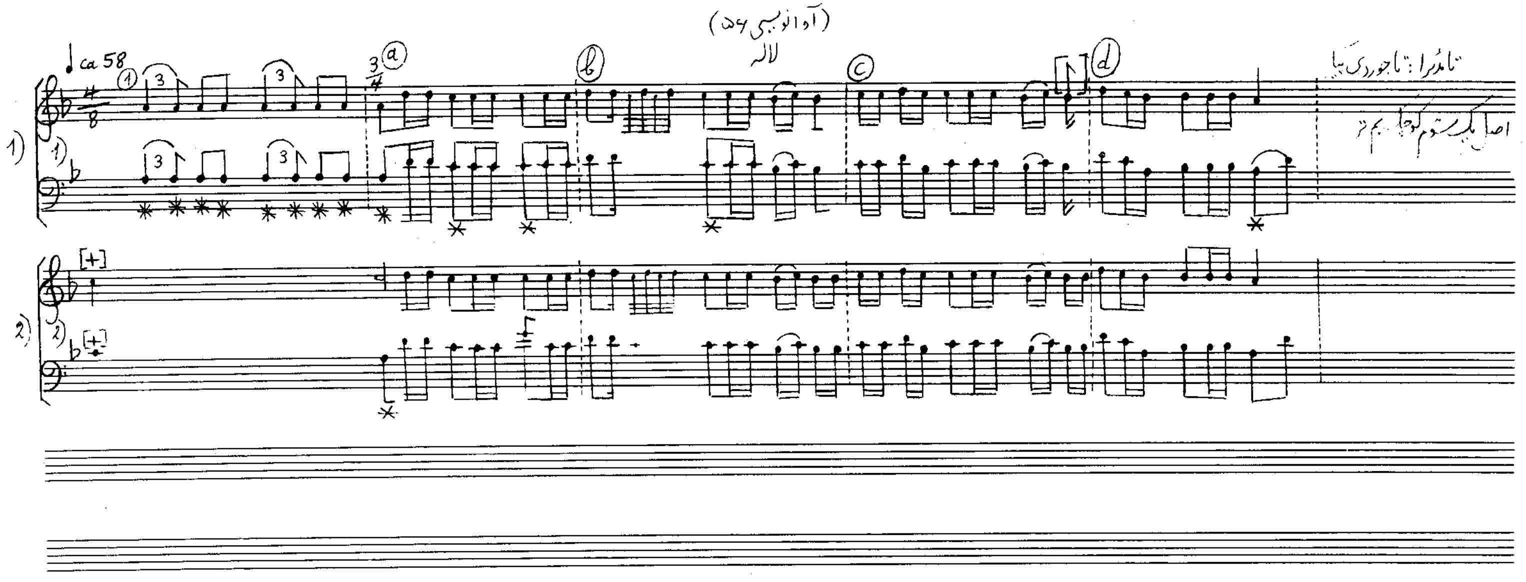
(آوانویسی ۵۴) لاله



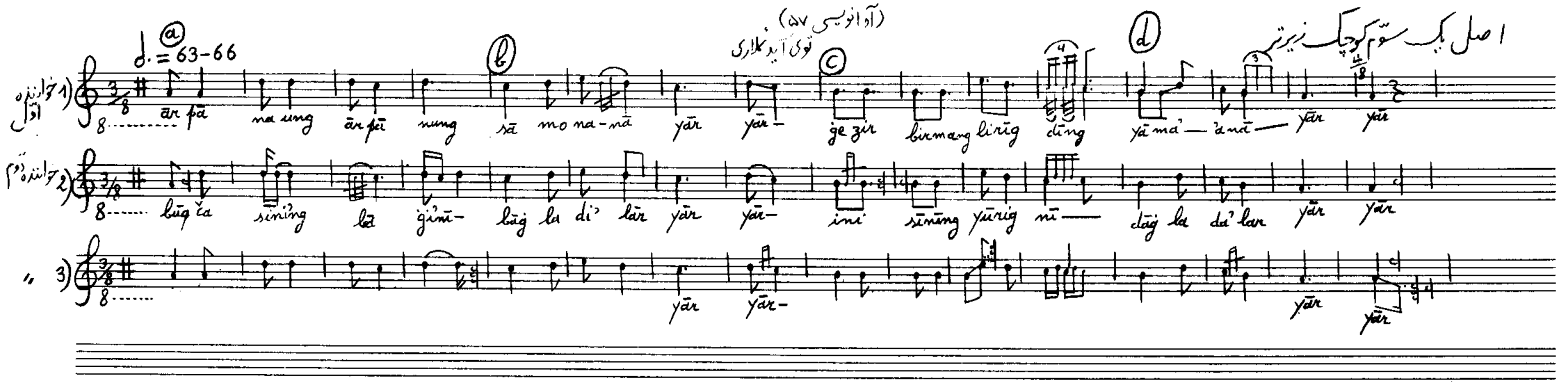
(آوانویسی ۵۵) لاله‌لر



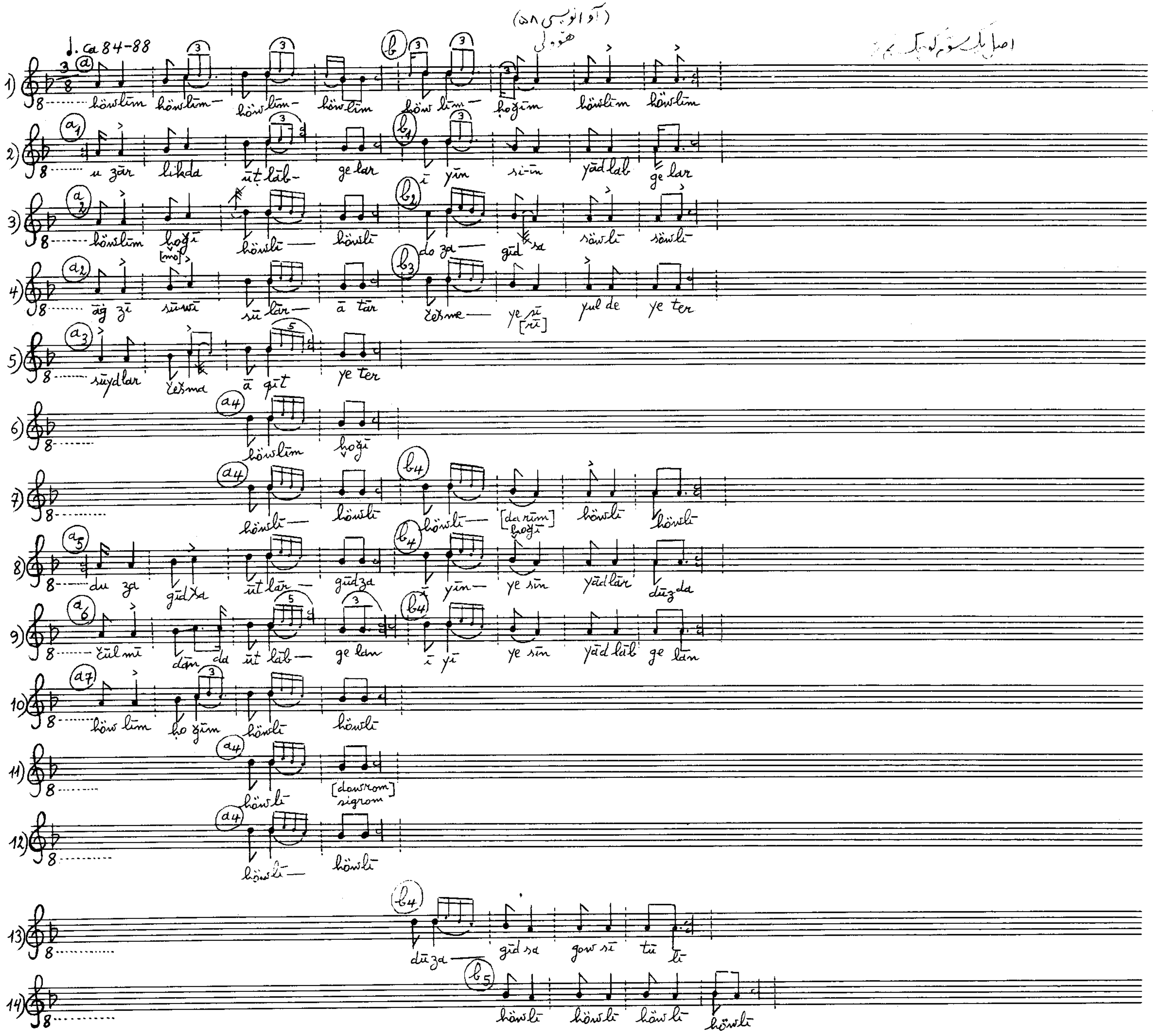
(آوانویسی ۵۶) لاله



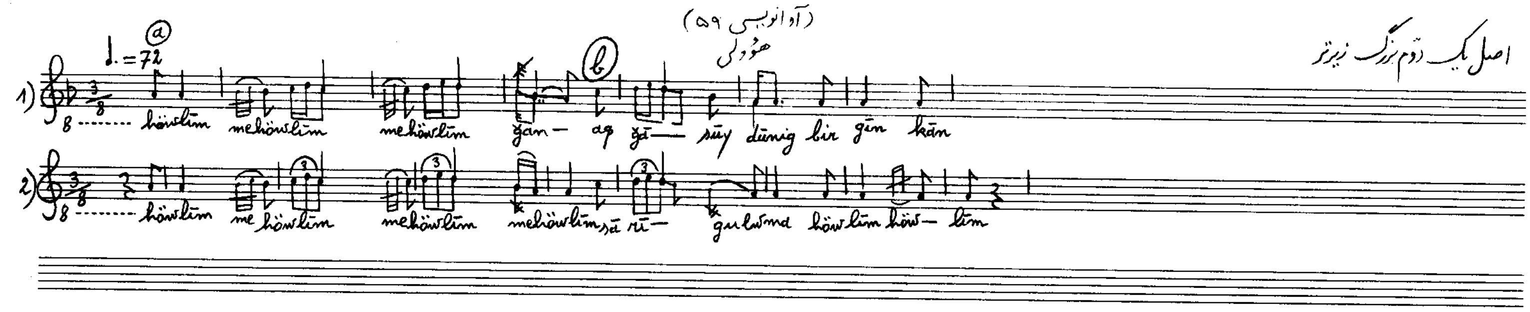
(آوانویسی ۵۷) توی آیدئملاری



(آوانویسی ۵۸) هوولی

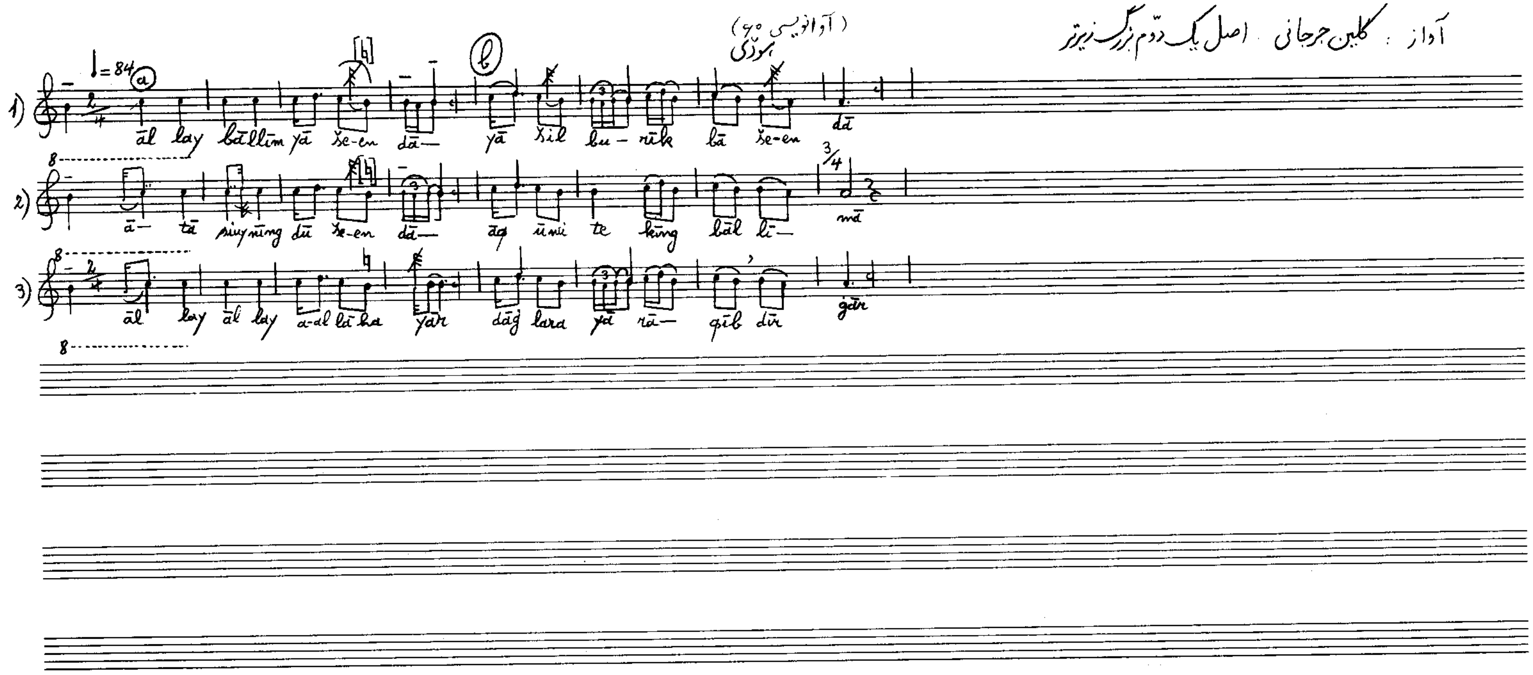


(آوانویسی ۵۹) هوولی



(آوانویسی ۶۰) هودی

آواز : گلین جرجانی اصل یک دوّم بزرگ زیرتر



Turkmen Music

Transcription and Analysis

Mohammad-Taghi Massoudieh

Mahoor Culture and Art Institute
Tehran – 2000