

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶ / ۰۱ / ۲۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶ / ۱۱ / ۲۸

ساسان فاطمی^۱، آرمان گوهری نسب^۲

مطالعه سیر تحول نقش و مفهوم باغشی در فرهنگ موسیقایی ترکمن‌های ترکمن صحرا

چکیده

در این مقاله سعی شده تحولات روی داده در نقش و مفهوم باغشی در میان ترکمن‌ها با تحلیل و مقایسه تداعی معانی و مفاهیم مختلف واژه باغشی در وضعیت گذشته و بررسی فرضیه‌های مطرح شده در مورد پیشینه باغشی و در وضعیت کنونی بر اساس داده‌های به دست آمده از پژوهش میدانی مورد مطالعه قرار گیرد. در گذشته «باغشی» به گستره‌ای از مفاهیم «موسیقی دان، درمانگر، روایتگر، روحانی و عالم» که در میان اقوام ترک آسیای میانه به شدت در هم تنیده بوده ارجاع داشته و به تدریج از این مفهوم چند وجهی و کلی، مفاهیم جزئی «موسیقی دان، شمن و شاعر-باغشی» در فرهنگ‌های موسیقایی این اقوام شکل گرفته‌اند. مفهوم و نقش امروزی «باغشی» به مثابه خنیاگر در میان ترکمن‌ها طی فرایند تقلیل مفهوم کلی «شمن-باغشی» در گذشته دور به مفهوم جزئی «شاعر-باغشی» در گذشته نزدیک و در مرحله بعد منفک شدن نقش «موسیقی گری» از «شاعری» شکل گرفته است. در وضعیت کنونی نیز، باغشی‌های ترکمن صحرا هنوز در قالب موسیقی گری سطوح مختلفی از فعالیت‌های موسیقایی را به نمایش می‌گذارند که رگه‌هایی از مفاهیم «موسیقی دان، درمانگر و روایتگر» اسلافشان در گذشته دور را تداعی می‌کنند. تداوم این عناصر در نقش و مفهوم «باغشی» با وجود همه تحولات روی داده در این سنت موسیقایی، بر درستی سیر تحول مطرح شده برای باغشی‌های ترکمن صحنه می‌گذارند.

کلیدواژه‌ها: بخشی، باغشی، موسیقی ترکمنی، خنیاگران ترکمن، ترکمن صحرا.

^۱ دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران.

E-mail: sasanfatemi358@gmail.com

^۲ کارشناس ارشد، قوم‌موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولوژی)، دانشگاه تهران.

E-mail: armangoharinasab@gmail.com

^۳ این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده دوم با عنوان «سنت باغشی‌گری در ترکمن صحرا و تحولات اخیر آن» به راهنمایی نویسنده اول است.

۱- مقدمه

«باغشی»ها (به ترکمنی) یا «بخشی»ها (به فارسی)، خنیاگران ترکمن و حاملان سنت موسیقایی «باغشی‌گری» (به ترکمنی باغشی‌چیلیق)، شخصیت اصلی زندگی موسیقایی قوم ترکمن هستند. مفهوم و نقش باغشی در میان این قوم همچون خنیاگران دیگر سنت‌های موسیقایی با بیان فردی در منطقه آسیای میانه تا به امروز تحولات بسیاری داشته است. درباره پیشینه «باغشی» و «بخشی» اظهارنظرهای متفاوت و گاه متناقضی مطرح شده که تعیین تکلیف نشده‌اند؛ همچنین در کار میدانی و جوه مهمی از نقش و مفهوم «باغشی» و سطوح مختلف فعالیت‌های موسیقایی او در فرهنگ موسیقایی ترکمن‌های ساکن در منطقه ترکمن صحرا آشکار می‌شود که تاکنون مورد توجه قرار نگرفته‌اند. از این رو نه تنها دانش ما از وضعیت کنونی باغشی‌های ترکمن ناقص است، بلکه پیشینه او و به تبع آن سیر تحول نقشش و مفهومی که بدان ارجاع داشته نیز بر ما واضح نیست.

یافتن پاسخی برای پرسش ما از سیر تحول «باغشی» در میان ترکمن‌ها نیازمند مطالعه پیشینه تاریخی او و مقایسه آن با داده‌های به دست آمده از میدان تحقیق در مورد نقش و مفهوم باغشی در وضعیت کنونی است. من در این مقاله سعی کرده‌ام با مطالعه پیشینه مفهوم و نقش «باغشی» تا حد توان ابهامات موجود درباره گذشته باغشی‌های ترکمن را رفع کرده و تصویری از پیشینه باغشی در گذشته دور و نزدیک ارائه کنم، سپس با مطالعه مفهوم و نقش باغشی در وضعیت کنونی در میان ترکمن‌های ساکن در منطقه ترکمن صحرا، واقع در شمال شرقی ایران، و مقایسه این دو وضعیت به بررسی سیر تحول مفهوم و نقش «باغشی» در فرهنگ موسیقایی ترکمن‌های ترکمن صحرا پردازم.

این پژوهش به روش کیفی در بخش مطالعه وضعیت کنونی بر مبنای مشاهده و مصاحبه طی کار میدانی از سال ۱۳۸۹ تا ۱۳۹۴ در منطقه ترکمن صحرا و در بخش مطالعه تاریخی با رجوع به منابع مکتوب در مورد فرهنگ و ادبیات قوم ترکمن، اسناد، سفرنامه‌ها و تحقیقات نشریافته در این حوزه صورت گرفته است. دسته‌بندی ما در این پژوهش به سه بازه زمانی گذشته دور، گذشته نزدیک و حال با رجوع به تاریخ قوم ترکمن معنادار می‌شود.

پیشینه نام «ترکمن» از قرن ۱۰ م (بلوکباشی، ۱۳۶۹، ۱۶۴) یا به روایتی نیمه دوم قرن ۱۰ م (Barthold, 1962, 73) فراتر نمی‌رود. «مسلمانان ماوراءالنهر برای جداکردن غزهای مسلمان از غزهای غیرمسلمان آن‌ها را ترکمن نامیدند» (سومر، ۱۳۹۰، ۹۰) و تا قرن ۱۰ م اغوز به کلیت صحرائشینان ترک اطلاق می‌شده است (بلوکباشی، ۱۳۶۹، ۱۶۴). قوم ترکمنی که ما امروز می‌شناسیم در قرن ۱۴ و ۱۵ م بعد از به هم پیوستن قبایل ترکمن به وجود آمد و تا قرن ۱۷ و ۱۸ م کوچ‌نشینی آن‌ها ادامه داشته است (لوگاشوا، ۱۳۵۹، ۱۸-۱۹). از این رو مطالعه ما در وضعیت گذشته دور معطوف به نقش و مفهوم باغشی در پیشینه مشترک اقوام ترک و در گذشته نزدیک از قرن ۱۴ م تا قرن ۱۹ م بر قوم کوچ‌نشین ترکمن است. با تکمیل فرایند یکجانشینی ترکمن‌ها از قرن ۲۰ م و اسکان آنان‌ها در ساختارهای سیاسی مختلف در منطقه آسیای میانه، در وضعیت کنونی مطالعه ما بر ترکمن‌های ساکن در منطقه ترکمن صحرا که متراکم‌ترین حضور ترکمن‌ها در جغرافیای ایران در آن واقع شده (بلوک باشی، ۱۳۶۹، ۱۶۵) متمرکز است؛ محدوده‌ای که از سمت شمال با رود اترک از صحرای قره‌قوم (در مرکز ترکمنستان کنونی) منفک می‌شود و از جنوب به شهر گرگان و بلوک استرآباد و رامیان و از سمت مغرب به دریای خزر محدود شده است (شوقی، ۱۳۱۴، ۲).

۲- پیشینه باغشی

مطالعه مجموعه اظهارنظرهای پژوهشگران در مورد «باغشی» یا رجوع به نوشته‌هایی که آن‌ها را گردآوری

کرده‌اند همچون یوسف‌زاده (۱۳۸۸، ۵۶-۶۳) و مرادی (۱۳۷۹، ۹۰-۷۳)، مناقشات بسیاری را در میان پژوهشگران بر سر پیشینه باغشی آشکار می‌کند. ما با دسته‌بندی و تحلیل این نظریات تلاش خواهیم کرد با کنار گذاشتن حدسیات غیرعلمی، بر مبنای فرضیات قابل دفاع درباره پیشینه باغشی کار خود را پیش ببریم. در دسته نخست پژوهشگران واژه «باغشی» را در فرهنگ ترکمنی اساساً بدعتی نو معرفی کرده و مفهوم «باغشی»‌های ترکمن را در امتداد «اوزان» می‌دانند اما گروه دوم بر اساس دانش ریشه‌شناسی لغوی به جست‌وجوی پیشینه این خنیاگران پرداخته‌اند.

گروه نخست با استناد به ضرب‌المثلی رایج در میان ترکمن‌ها که بعضاً به مختوم‌قلی فراغی نیز منتسب می‌شود، ایده‌ای مبنی بر نوظهوربودن «باغشی» در فرهنگ موسیقایی ترکمنی و جایگزینی «اوزان» با «باغشی» را مطرح کرده‌اند (عنصری، ۱۳۸۱، ۳۳-۳۴؛ درویشی، ۱۳۸۰، ۱۶۰؛ درویشی، ۱۳۷۶، ۸۴؛ نصری اشرفی و قلیچ تقانی، ۱۳۷۸، ۴۹؛ مرادی، ۱۳۷۹، ۸۲-۸۳؛ Slobin, 1977, 25 و Beliaev, 1975, 141). چالش‌های متعدد پیش روی این ایده تاکنون مورد بحث قرار نگرفته‌اند. در بسیاری از دیوان‌های معتبر اشعار مختوم‌قلی فراغی همچون دیوان مختوم‌قلی به تصحیح عاشورپور (۱۳۸۸) که از تصحیح انتقادی ۱۹ نسخه به دست آمده، این شعر وجود ندارد و مطرح‌کنندگان این ایده خود نیز میان تعلق این شعر به مختوم‌قلی فراغی و ضرب‌المثل بودن آن تردید دارند. به علاوه آن‌ها جز این نقل قول هیچ دلیلی برای مدعای نوظهوربودن این واژه در میان ترکمن‌ها و چرایی و چگونگی ظهور یک‌باره آن در فرهنگ ترکمنی ارائه نمی‌کنند. همچنین برخلاف آنکه گفته می‌شود «در اشعار مختوم‌قلی پیوسته باغشی و اوزان با هم آمده است» (نصری اشرفی و قلیچ تقانی، ۱۳۷۸، ۴۹)، به جز بیت شعری که پیشتر بدان اشاره شد، تنها واژگانی که درباره موسیقی در اشعار مختوم‌قلی وجود دارد «صحبت»، «ساز»، «آواز» و «نوا» است و به جرئت می‌توان گفت این بیت نه تنها جزء موارد معدود و انگشت‌شماری است که واژه باغشی و اوزان در آن به کار رفته بلکه تنها جایی است که این دو باهم به کار رفته‌اند (نک. عاشورپور، ۱۳۸۸). ضمن آنکه حتی بر فرض درستی انتساب این بیت به مختوم‌قلی فراغی، استنتاج نوظهوربودن «باغشی» و جایگزینی آن با «اوزان» در فرهنگ ترکمنی منطقی نیست. با مشخص شدن وضعیت این ایده می‌توانیم به بررسی آرای پژوهشگرانی که پیشینه «باغشی» را بر مبنای ریشه‌شناسی این کلمه جست‌وجو کرده‌اند بپردازیم.

۱-۲- ریشه واژه باغشی

در رویکرد دوم که پیشینه «باغشی» و «بخشی» بر اساس ریشه‌شناسی لغوی دنبال می‌شود، پژوهشگران بر سر چیستی ریشه این واژه اختلاف نظر دارند و تاکنون چهار فرض ریشه آریایی، سانسکریت، چینی و ترکی برای این واژه مطرح شده است.

متفاوت‌ترین اظهار نظر ایده‌ای مبنی بر ریشه «آریایی» این واژه است (مرادی، ۱۳۷۹، ۸۱؛ معطوفی، ۱۳۸۳ ج ۳، ۲۳۹۴؛ یوسف‌زاده، ۱۳۸۸، ۵۶؛ درویشی، ۱۳۷۶، ۱۲۷). برخلاف مدعای ریشه‌شناسانه، این گروه برای فرضیه خود هیچ دلیلی به جز اظهار نظر اطلاع‌رسانان محلی به وجود ریشه واژه «بخشی» در واژه «بخشنده» (یوسف‌زاده، ۱۳۸۸، ۵۶) در زبان فارسی به معانی «بخش کردن»، «تقدیم داشتن» (مرادی، ۱۳۷۹، ۸۱) ارائه نمی‌کنند. همچنین با توجه به آنکه پژوهشگران بسیاری بر سر وجود نخستین نشانه‌های حضور واژه «باغشی» و «بخشی» در ادبیات فارسی و ترکی در دربار مغول در قرن ۱۳ م (یوسف‌زاده، ۱۳۸۸، ۵۶ و Spuler, 1986, 953) و ورود آن به زبان فارسی در دوره ایلخانان (موسوی، ۱۳۶۹، ۴۹۹) اتفاق نظر دارند، بدون ارائه دلایلی منطقی و متقن نمی‌توان از ریشه آریایی واژه «باغشی» و «بخشی» سخن گفت. بر اساس ایده‌ای دیگر ریشه واژه «بخشی» در واژه سانسکریت «بهیکسو»^۲ به معنای «راهب بودایی»

معرفی می‌شود که از طریق دین بودایی به زبان‌های دیگر وارد شده است. اسپولر با یادآوری آنکه ایده ریشه‌سانسکریت برای واژه «بخشی» که توسط بارتولد و بلوشه مطرح شده از سوی پلیو و دیگرانی که ریشه چینی برای این واژه قائل‌اند «با قاطعیت رد شده، «بخشی» را از ریشه چینی «پوشی»^۳ به معنای «خردمند، فاضل» می‌داند (Spuler, 1986, 953). رایشل نیز محتمل‌ترین ریشه لغوی «بخشی» را در واژه «پاکسی»^۴ در چینی باستان و «بوشی»^۵ در چینی جدید به معنای «استاد» و «معلم» یافته است (Reichl, 1992, 65). دُرفِر نیز با معرفی کاربردهای متعدد واژه «باغشی» از منابع بسیار متنوع ترکی و مغولی، واژه «بخشی» را با «بو-شی»^۶ در زبان چینی به معنای «مرد باسواد» مرتبط می‌داند (Blum, 1972, 16-17). همچنین پوپ واژگانی همچون «باغشی» به معنای «راهب بودایی» و «استاد» را واژگانی می‌داند که تُرکان (ایغورها) از زبان چینی باستان وام گرفته‌اند (Poppe, 1965, 165). جدای از اختلاف نظر بر سر واژگان چینی‌ای که گمان می‌رود ریشه محتمل واژه «بخشی» هستند، پژوهشگران فوق‌الذکر و نیز رادلف، کلاوسن، میخایلف بر سر ریشه چینی این واژه و ورود آن از طریق زبان مغولی به دیگر زبان‌های ترکی هم‌نظرند (ژرانسکا کمینک، ۱۳۸۹، ۱۳).

در گروه آخر، اُرهان خنجرلی اُغلو، ادیگه تورسون اُف (همان)، اسلوبین و ژرانسکا کمینک ریشه واژه «باغشی» را در لغت ترکی «بکَمک»^۷ به معنای «دقیق نگاه کردن» و «آینده‌را از روی آب پیش‌بینی کردن» می‌دانند و بدین جهت باکیجی^۸ یا باغشی^۹ را به معنای «فردی که جست‌وجو یا پیشگویی می‌کند» معرفی کرده‌اند (Slobin and Zeranska-Kominek, 2001, 923). ژرانسکا کمینک همچنین یادآوری می‌کند که در ازبکستان مراسم شَمَنی «بُکیم (بُکمک=بکَمک)» نامیده می‌شود (ژرانسکا کمینک، ۱۳۸۹، ۱۳-۱۴). بر اساس آنچه گفته شد هرچند ریشه این کلمه در میان پژوهشگران مورد مناقشه است، تنها فرضیه‌های ریشه چینی یا ترکی برای این واژه قابل پذیرش به نظر می‌رسند و ما چه فرضیه ریشه چینی یا ترکی این واژه را در نظر بگیریم، با گستره‌ای از مفهوم کلی «باغشی» روبه‌رو هستیم که در گذشته مفاهیم متعددی درهم تنیده‌ای را در برمی‌گرفته و واژه «باغشی» یا «بخشی» تداعی‌گر آن مفاهیم بوده است.

۲-۲- مفهوم کلی باغشی در گذشته دور

کلاوسن برای «باغشی» و «بخشی» در گذشته نقش‌های مختلفی معرفی می‌کند، همچون «خنیایگر دوره‌گرد، جادوگر، شَمَن، طبیب، معلم مذهبی و کاتبی که بتواند به خط و الفبای ایغوری بنویسد». همچنین او به نقل از بائر می‌نویسد که «بخشی» به معنای «کاتب، منشی، خواننده و جراح» بوده است (Clauson, 1975, 321) و موسوی، ۱۳۶۹، ۴۹۹).

مارکوپولو بخشی‌ها را در چین و دربار مغول مشاهده کرده و از آنان به «ساحر» و «منجم» یاد می‌کند (یوسف‌زاده، ۱۳۸۸، ۵۹؛ نک. لغت نامه دهخدا، ذیل مدخل «بخشی»). بارتولد نیز در بخش‌های مختلفی از آثارش به «بخشی» و «بخشی‌گری» در دربار مغول اشاره می‌کند. او چنین می‌نویسد که در نوشته‌های مورخان امپراتوری تیمور «از او یغورها به‌عنوان کلانی یاد می‌شود که دبیران ترک (بخشی‌ها) دوره تیمور و جانشینان او از آن برخاسته‌اند» (بارتولد، ۱۳۷۶، ۲۴۰). همچنین در مورد نقش و جایگاه این بخشی‌ها توضیح می‌دهد که «باید از اثری به نام تاریخ بخشی که به فرمان تیمور به‌وسیله «بخشی‌ها» و به زبان و خط اویقوری [مطابق اصل] نوشته شده، نیز یاد کرد [...] منظور از اصطلاح «بخشی» در اینجا طبیعتاً فقط راهبان بودایی نیست، بلکه به دبیرانی نیز اطلاق می‌شود که وظیفه آنان نوشتن اسناد و احکام دولتی به خط اویقوری بوده است» (همان، ۲۳۷). در دربار ایلخانان «بخشی» به «روحانی و آموزگاری فاضل» ارجاع داشته است (رشیدالدین فضل‌الله، ۱۳۸۸، ۱۸۸، ۱۶۶، ۱۶۵، ۷۸، ۷۷، ۸؛ اسپولر، ۱۳۵۱، ۱۹۰-۱۸۸).

(اشپولر معتقد است که با سرکوب آیین بودایی در ایران، آسیای میانه، هند و کریمه، «بخشی» به نقش «دبیری» که اسناد مغولی و ترکی را می‌نگاشته تقلیل یافته و از قرن ۱۵ و ۱۶ م در میان ترکمن‌های آنتولی «بخشی» به خنیاگر و در میان قرقیزها «باکسی»^{۱۰} و «باکسا»^{۱۱} به «افسون‌گر (شمن)» اطلاق می‌شده است (Spuler, 1986, 953).

مهم‌ترین اثری که در جست‌وجوی پیشینه «باغشی» و «بخشی» مطرح شده کتاب دده‌قورقوت است. در استفاده از شواهد موسیقایی موجود در داستان دده‌قورقوت پژوهشگران به این اظهار نظر ژیرمونسکی (Zhirmunsky, 2010, 310-312) که قورقوت به‌عنوان «نخستین شمن-رامشگر (بخشی)» مخترع قوپوز، آموزگار بخشی‌ها، پیشگو و درمانگر نیز بوده ارجاع داده‌اند (نک. یوسف‌زاده، ۱۳۸۸، ۵۹؛ Blum, 1972, 17-18; Reichl, 2012, 690). ژیرمونسکی همچنین یادآور می‌شود که در یافته‌های رادلف از شمن‌های تاتار سیبری، هنوز در برخی اوراد بخشی‌ها از «قورقوت» به‌عنوان «محافظ باکسی‌ها» یاد می‌شود (Zhirmunsky, 2010, 310).

بدون آنکه قصد بررسی نظریات مطرح شده در مورد شمنیسم را داشته باشیم، ارائه تصویری از شمن و نقش او به درک دقیق‌تر رابطه باغشی با شمن و درهم‌تنیدگی این مفاهیم در گذشته بسیار کمک خواهد کرد. هلت کرانتز «شمنیسم» را به‌وجود آوردن ابزاری برای ارتباط با جهان ماوراءالطبیعه از طریق تجربه سکرآور واسطه‌گر معرفی کرده (Hultkrantz, 2004, 147-148) و برای شمن ۵ نقش برمی‌شمارد: «طیب، غیبگویی که می‌تواند در تقدیر اثر بگذارد، راهنمای ارواح به جهان پس از مرگ، ساحر راهنمای شکارچیان و رام‌کننده حیوانات و کاهن قربانی شونده» (Ibid, 152-154).

اسلوبین و ژرانسکا کمینک معتقدند «بخشی هم‌زمان یک شاعر، خواننده، نوازنده و خنیاگری الهام‌یافته^{۱۲} است [...] و علاوه بر یک پیشگو و شمن او مردی دانا، معلم و نگه‌دارنده [سنت] بوده و در قدیم در میان ترکمن‌ها خواندن داستان‌ها بر عهده شمن‌ها بوده است» (Slobin and Zeranska-Kominek, 2001, 923). مشابه این تنیدگی مفاهیم خواننده اشعار حماسی و شمن در میان ترکمن‌ها، در میان قبایل ترک جنوب سیبری که خواندن اشعار حماسی شیوه‌ای جادویی برای تضمین موفقیت در شکار و ماهیگیری بوده نیز یافت می‌شود (Zhirmunsky, 2010, 334; Reichl, 1992, 58-59). ژرانسکا کمینک به‌درستی یادآور می‌شود که تصویر شمن-باغشی به صورت فردی خردمند با قدرتی جادویی، درمانگر، موسیقی‌دان و شاعر همچنان در اسطوره‌ها و افسانه‌های قوم ترکمن به‌خصوص در داستان‌ها (دسان) قابل مشاهده است (Zeranska-Kominek, 2002, 967).

۳-۲- انتزاع مفاهیم جزئی از مفهوم کلی باغشی در گذشته نزدیک

داده‌ها نشان می‌دهند که «باغشی» در وضعیت گذشته نزدیک، در فرهنگ‌های موسیقایی مختلف منطقه آسیای میانه با تلفظ‌های متفاوتی همچون «باکسی» در میان قزاق‌ها، «باکشی» در میان قرقیزها، «باغشی» در میان ترکمن‌ها، «باخشی» در میان ایغورها و ازبک‌ها (Leotar, 2016, 82)، «باؤشی»^{۱۳} و «باؤسی»^{۱۴} در میان ایغورها و مغولان (Van der Kuijp, 1995, 275) و «پاگشی» در میان چینی‌ها (Ibid, 297) به نقش‌هایی متفاوت ارجاع داشته است. اسلوبین (Slobin, 1977, 22)، اسپکتور (Spector, 1994, 447-448)، بلام (Blum, 1972, 17)، رایشل (Reichl, 1992, 65)، فلدمن (Feldman, 1980, 35)، ژیرمونسکی (Zhirmunsky, 2010, 319-339) و قولیف (Guliev, 1985, 21) به دو نقش متفاوت باغشی و بخشی به‌عنوان شمن (ساحر) یا موسیقی‌دان در فرهنگ‌های موسیقایی ذکر شده اشاره می‌کنند. رایشل درباره‌ی واژه «باغشی» در زبان‌های ترکی نو نکته مهمی را یادآوری می‌کند؛ در میان ازبک‌ها، ترکمن‌ها و قره‌قالپاق‌ها

این واژه به خواننده «اشعار حماسی شفاهی» و در میان قرقیزها و قزاقها به شمن ارجاع دارد (Reichl, 1992, 65). در میان قرقیزها «باغشی» شمنی است که ساز قوپوز^{۱۵} را به عنوان ابزاری در روند درمانگری اش به کار می‌برده است (Blum, 1972, 17). ظاهراً در متون قرن ۱۳ و ۱۴ امی تبتی نیز واژه «پاگشی» به «داستان‌گویی اهل چین» ارجاع داشته است (Van der Kuijp, 1995, 297-298). در مورد سیر تحول نقش و مفهوم گسترده و کلی این واژه در گذشته دور به نقش موسیقی دان یا شمن در گذشته نزدیک، ژیرمونسکی معتقد است که این واژه در آسیای میانه در مراحل اولیه تغییرات اجتماعی به دو حرفه «شمن» و «خواننده اشعار حماسی» ارجاع داشته و خوانندگان اشعار حماسی در گذشته این دو عمل را با هم در می‌آمیخته‌اند (Zhirmunsky, 2010, 334). پژوهشگرانی همچون رادلف، چادویک و اسپیکتر معتقدند با وجود آنکه «بخشی» زمانی برای نامیدن کسی که می‌توانست الفبای ایغوری را بخواند و بنویسد به کار برده می‌شد، مردم عادی «شمن» را «بخشی» می‌نامیدند و این معنا در کلمه «باکسی» به معنای ساحر در میان قرقیزها و قزاقها باقی مانده است. آنان جانشینی اسلام با شمنیسم و ملا با شمن را دلیل تقلیل نقش «بخشی» به موسیقی دان می‌دانند (Spector, 1994, 448; Chadwick, 2010, 234). چادویک از تفویض کارکردهای مذهب کهن شمنیسم به ملاحای مسلمان در میان تاتارهای آسیای میانه سخن می‌گوید که در نتیجه آن برای «باکسا»ها بخش کم‌اهمیت نقششان همچون «ساحر» و «درمان‌گر» بر جای مانده است (Chadwick, 1936, 78). باوجود دوگانگی نقش باغشی و شمن در وضعیت گذشته نزدیک، در یافته‌های میدانی کاستانیه در میان ترک-مغول‌های آسیای میانه و غربی ارتباط نزدیک باغشی‌گری و شمنیسم تأیید می‌شود (Ibid, 234-235). آن‌چنان که سلطانوا متذکر می‌شود نیز هنوز در دره فرغانه، شمن‌ها «باغشی، پری‌خوان، فال‌بین و طبیب» نامیده می‌شوند (Sultanova, 2011, 18). در میان ترکمن‌ها و بسیار شبیه به آنچه لیوتار (Leotar, 2016, 82-83) از قره‌قالپاق‌ها خبر می‌دهد، باغشی با واگذارکردن نقش شمنی خود به «پُرخوان» به «شاعر-باغشی» تقلیل پیدا می‌کند. آن‌چنان‌که فلدمن نیز فرایند جدایی بخشی‌های ازبک از پیشینه شمنی و رسیدن به مقام «رامشگری الهام‌یافته» را مربوط به دو قرن اخیر می‌داند (یوسف‌زاده، ۱۳۸۸، ۶۱).

۴-۲- مفهوم «شاعر-باغشی» در میان ترکمن‌ها

در وضعیت گذشته نزدیک فرهنگ موسیقایی ترکمنی، داده‌ها بر وجود گونه «شاعر-باغشی‌ی»ها گواهی می‌دهند که از آنان در داستان‌های مربوط به انگیزه‌های اولیه ساخت قطعات در کارگان موسیقایی باغشی‌های ترکمن نیز نشانه‌های بسیاری یافت می‌شود (دردیف، ۱۳۷۹، ۲۲). موسیقی‌دانانی که در عین خوانندگی، نوازندگی و اجرای «دَسان»ها شاعرانی باسوادند که نقش پررنگی در گذار از ادبیات شفاهی به ادبیات مکتوب ترکمنی، از طریق مکتوب‌کردن سنت‌های شفاهی همچون دَسان‌ها، داشته‌اند. در دیگر فرهنگ‌های موسیقایی منطقه آسیای میانه نیز شبیه به شاعر-باغشی‌های ترکمن مشاهده می‌شود. برای نمونه در فرهنگ موسیقایی ازبک‌ها در کنار «باخشی» واژه «شاعیر» (از واژه عربی شاعر) در مورد خوانندگانی که اشعار ترانه‌هایشان را خود می‌سروده‌اند استفاده می‌شده است (Reichl, 1989, 95). شاعر-باغشی‌های قرن هجدهم و ابتدای قرن نوزدهم میلادی مهم‌ترین نمایندگان ادبیات مکتوبی هستند که خصیصه اصلی آن شباهت بسیارش به فرهنگ عامه است. گونه‌های ترکمنی داستان‌های عامیانه به شاعر-باغشی‌هایی منسوب‌اند که نام آن‌ها در انتهای نسخ خطی ذکر شده است. برای نمونه «یوسف و احمد» منسوب به «مغروپی» و «زهرة و طاهر» به «ملائفس» و «صیاد و حمرا» به «شاه‌بنده» منسوب‌اند. ژیرمونسکی معتقد است که انتساب این داستان‌های قدیمی و محبوب آسیای میانه به این نویسندگان تنها

بدین معناست که نسخه‌های کلاسیک داستان‌های فرهنگ عامه توسط این نویسندگان از اجرای خوانندگانی که آن‌ها را اجرا می‌کرده‌اند ثبت شده است (Zhirmunsky, 2010, 328). این شاعر-باغشی‌های باسواد ترکمن که غالباً در مدارس مذهبی در مراکز بزرگ مذهبی در بخارا و خیوه تحصیل کرده بودند (مفتاح، ۱۳۷۴، ۱۸۴)، همچون شاه‌بنده (شادمهر، ۱۳۹۰، ۱۷۶) و ملانفس (آشیروف، ۱۳۸۹، ۱۵)، غایبی (گلی، ۱۳۶۶، ۱۸۵)، دولت محمد قیزبال (معطوفی، ۱۳۸۳ ج ۲، ۱۷۵۷) و دیگرانی که داستان‌های بخش روایی کارگان موسیقایی باغشی‌ها بدان‌ها منتسب می‌شوند، در واقع نخستین کسانی هستند که به کتابت این روایت‌های شفاهی پرداخته‌اند (Gurbaova, 2016, 115).

۳- باغشی در زندگی موسیقایی ترکمن‌های ترکمن صحرا

«باغشی» چهره اصلی در زندگی موسیقایی ترکمن‌هاست و مهم‌ترین بخش فرهنگ موسیقایی ترکمنی موسیقی باغشی‌ها است (درویشی، ۱۳۹۰، ۱۶۹). از نوشته‌های سیاحانی همچون فریزر (۱۳۶۴، ۴۳۰-۴۲۹) و وامبری (۱۳۷۰، ۴۱۲) و کولیووف (۱۳۹۴، ۱۱۲) که در قرن ۱۹ م به میان ترکمن‌ها آمده‌اند دریافت می‌شود که برخورد آنان با موسیقی باغشی‌های ترکمن در «توی»ها (جشن) و مجالس «ساز و صحبت» بوده است. اغلب در شب‌های زمستان در چادر (آلاچیق، آی) و بعد از صرف پلو و چای و قلیان در اعیاد و جشن‌ها و در مراسم تولد نوزاد و جشن برپایی آلاچیق یا پس از مسابقات کشتی و اسب‌دوانی (کریمی، ۱۳۹۱، ۳۱ و ۹۲) زن و مرد در کنار هم نشسته و به اجرای داستان‌ها یا ترانه‌های «امان ملا»، «مخدوم‌قلی»، «قصه پریان و داستان‌های تاریخی»، «داستان‌های پهلوانی» (وامبری، ۱۳۷۰، ۴۱۱-۴۱۲) همچون «کوراوغلی» (کریمی، ۱۳۹۱، ۹۲) توسط باغشی‌ها گوش می‌داده‌اند. وضعیت کنونی باغشی و باغشی‌گری در فرهنگ موسیقایی قوم ترکمن، متأثر از اسکان این قوم در مرزهای سیاسی متفاوت در منطقه آسیای میانه و بسترهای اجتماعی و ساختارهای سیاسی متفاوت حاکم بر آنان است. بعد از پیشروی روسیه در اواخر قرن ۱۹ م تا سواحل شرقی دریای خزر مناطق اشغالی شامل نیمی از اراضی ترکمن‌نشین دیگر به‌عنوان بخشی از امپراتوری روسیه به شمار می‌رفتند و با پذیرش تسلیم مناطق تسخیرشده به روسیه توسط ایران در ۱۸۸۱ م طی قرارداد آخال مرزهای کنونی میان روسیه و ایران شکل گرفت (باقروند ارشد، ۱۳۶۹، ۱۷۸) و در ادامه مناطق ترکمن‌نشین در ترکیب دولت‌های روسیه، ایران و افغانستان قرار گرفتند (لوگاشوا، ۱۳۵۹، ۱۱۸). بدین ترتیب بعد از این تاریخ ترکمن‌ها در این مناطق در ساختارهای سیاسی متفاوت قرار گرفتند که به تبع آن فرهنگ موسیقایی آن‌ها در ۱۳۰ ساله اخیر متأثر از بسترهای اجتماعی-سیاسی متفاوت در دو سوی مرز، دو مسیر متفاوت طی کرده‌اند. با وجود آنکه سنت باغشی‌گری بعد از استقلال ترکمنستان (۱۹۹۱ م) در شرایط بسیار بدی قرار گرفته که آن را به مرز نابودی کشانده است (دورینگ، ۱۳۸۵، ۱۱۷-۱۱۸)، باغشی‌گری در ترکمن صحرا با حضور باغشی‌ها در «توی»هایی همچون جشن عروسی (گلین توی) و ختنه‌سوران در مقاطع زمانی بعد از برداشت محصول در پایان فصل گرما و برپایی آلاچیق معمولاً در تابستان و محافل همچون دسان‌خوانی، نقل‌خوانی، شب‌خوانی، چوپانی‌خوانی در شب‌های زمستان همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد.

۳-۱- گونه‌های باغشی

در وضعیت کنونی در ترکمن صحرا باغشی‌ها در چهارچوب موسیقی‌گری سطوح مختلفی از فعالیت‌های موسیقایی را انجام می‌دهند که با به‌کارگیری ترکیب‌های گوناگونی از واژه «باغشی» از یکدیگر متمایز می‌شوند. هرچند در منابع موجود از وجود گونه‌های مختلف باغشی نشانی نیست، اما بر اساس داده‌های که

طی چندین سال پژوهش میدانی در فرهنگ موسیقایی ترکمنی به دست آورده‌ام، در وضعیت کنونی نیز واژه «باغشی» در ترکمن صحرا گستره‌ای از مفاهیم مختلف را در بر می‌گیرد که هنوز جلوه‌هایی از نقش‌ها و مفاهیم متعدد باغشی در گذشته دور را به نمایش می‌گذارند. کاربردهای مختلف واژه «باغشی» در این فرهنگ موسیقایی را می‌توان با توجه به نقش‌های مختلفی که بدان‌ها ارجاع دارند به چهار گروه تقسیم کرد. گروه اول در نقش موسیقی‌شناس، باغشی‌ای که نه ساز می‌زند و نه آواز می‌خواند: «غولاق باغشی»؛ گروه دوم باغشی‌ای که ساز نمی‌زند ولی آواز می‌خواند: «یاناما باغشی» و «تایاق باغشی»؛ گروه سوم باغشی‌هایی که صرفاً ساز می‌زنند: «دوتار باغشی»، «قچاق باغشی» و «تویدوک باغشی»؛ گروه چهارم باغشی‌هایی که هم ساز می‌زنند و هم آواز می‌خوانند اما نقش‌های متفاوتی در زندگی موسیقایی ترکمن‌ها دارند: «غترمزی باغشی» (درمانگر)، «دسان باغشی» (روایتگر)، خلیفه (معلم) و باغشی (خواننده و نوازنده).

۱-۱-۳- گروه اول: موسیقی‌شناس

«غولاق باغشی»ها به مثابه موسیقی‌شناسان و خبرگان سنت موسیقایی باغشی‌گری‌اند و با وجود اینکه موسیقی اجرا نمی‌کنند به داشتن گوش و حافظه شیداری قوی مشهورند. گرچه گهگاه جوان‌ها نیز در میان آن‌ها دیده می‌شوند، اغلب «غولاق باغشی»ها مسن (حدود ۶۵ ساله و بیشتر) هستند. غیبت آن‌ها در محافل و «توی»ها سؤال برانگیز و وجودشان چنان گرمابخش است که باغشی‌ها به مدد حضورشان شور و حال می‌گیرند. احاطه آنان به موسیقی باغشی آن‌چنان است که می‌توانند ایرادات فنی اجرای باغشی را تشخیص داده و متذکر شوند. حتی در مواردی که در میان باغشی‌ها مسئله‌ای مورد مناقشه است یا وقتی باغشی چیزی را فراموش می‌کند به «غولاق باغشی»ها مراجعه می‌کنند. این باغشی‌ها اغلب توانایی آن را دارند که با دهان ملدی قطعات را نیز زمزمه کنند. دبیایی از باغشی‌های معروف ترکمن صحرا «غولاق باغشی» را چنین تعریف می‌کند: «آن‌ها هم منتقد موسیقی هستند و هم هوادار موسیقی»^{۱۶}.

۱-۱-۲- گروه دوم: خواننده

«یاناما باغشی»ها به معنی باغشی همراهی‌کننده اولین دسته از باغشی‌هایی هستند که ساززدن بلد نیستند. امروزه «یاناما باغشی» به کسی گفته می‌شود که در کنار «تویدوک باغشی» (نوازنده نی) آواز می‌خواند. با وجود این در گذشته هم در ترکمن صحرا (طاغن باغشی، ۱۳۸۱، ۱۰۸) و هم در ترکمنستان، قرن ۲۰ م، «یاناما باغشی»هایی وجود داشته‌اند که نوازندگان دوتار را همراهی می‌کرده‌اند (Gurbaova, 2016, 114) و آخمدوف، ۱۹۸۳، ۲۲-۲۳).

دسته دیگر در این گروه «تایاق باغشی»ها هستند. «تایاق» به معنای «عصا» و «چوب دستی» است و هنگامی که باغشی‌ها ساز می‌زنند «تایاق باغشی» عصای چوبی یا ساز بدون سیم به دست می‌گیرد و با درآوردن ادای ساززدن باغشی‌ها با آن‌ها شروع به آوازخواندن می‌کند. با وجود آنکه انتظار می‌رود ادای ساززدن درآوردن با چوب موجب خنده و اجرایی طنزآمیز شود اما اجرای «تایاق باغشی»ها چیزی از جدیت اجرای دیگر باغشی‌ها کم ندارد. به اعتقاد داده‌رسانان اغلب «تایاق باغشی»ها صدایی بسیار عالی دارند.

۱-۱-۳- گروه سوم: نوازنده

در فرهنگ موسیقایی ترکمنی به نوازنده «تویدوک» (نی ترکمنی)، «تویدوک باغشی» یا «تویدوک چی باغشی» و به نوازنده‌ی «قچاق» (کمانچه ترکمنی)، «قچاق باغشی» یا «قچاق چی باغشی» اطلاق می‌شود؛ عناوینی که به موسیقی‌دانی که صرفاً ساز می‌زند ارجاع دارند. در این سنت موسیقایی هیچ نوازنده کمانچه یا نی‌ای به همراه

ساززدن، آواز نمی‌خواند. از آنجایی که در سنت باغشی‌گری صرفاً نوازندگان دوتار آواز می‌خوانند، «دوتار باغشی» و بعضاً «سازنده» نیز به نوازنده دوتاری که آواز نمی‌خواند اطلاق می‌شود. این گروه از باغشی‌ها در میان ترکمن‌های ترکمنستان نیز بسیارند و به همین نام خوانده می‌شوند (Slobin, 1977, 28; Gurbanova, 2016, 114).

۴-۱-۳- گروه چهارم: درمانگر، معلم، روایتگر، خواننده-نوازنده

در گروه باغشی‌هایی که هم ساز می‌زنند و هم آواز می‌خوانند، «غرمزی باغشی»‌ها هنوز جلوه‌های از نقش درمانگری اسلافشان را به نمایش می‌گذارند. در میان باغشی‌های ترکمن صحرا در وضعیت کنونی باغشی‌هایی که برای بیمار می‌نوازند اکثراً نوازندگان نی هستند اما در گذشته «این وظیفه بر عهده دوتار نیز بوده است» (درویشی، ۱۳۹۰، ۱۸۱). در زبان ترکمنی «غرمزی» به بیماری سرخک اشاره دارد و باور بر این بوده که این بیماری عارضه‌ای جسمی از یک بیماری روحی است، از این رو برای بیمار موسیقی نواخته می‌شده است. «از قدیم برای بهبود کودکی که به سرخک مبتلا می‌شد روی او پارچه قرمزی می‌انداختند و ساعت‌ها "تویدوک" می‌نواختند و هنوز نیز این مراسم در ترکمن صحرا اجرا می‌شود»^{۱۷}.

دسته دوم در این گروه «دسان باغشی‌ها»، در «توی»‌ها و محافل داستان اجرا می‌کرده‌اند (عنصری، ۱۳۸۱، ۳۷). واژه «دسان» به معنای «داستان» و «قصه» از زبان فارسی به عاریت گرفته شده است. اسلوبین و ژرانسکا کمینک نیز از گونه «دسان چی باغشی»‌ها، اجراکنندگان کارگان روایی بر مبنای داستان‌ها، در میان ترکمن‌های ترکمنستانی خبر می‌دهند (Slobin and Zeranska-Kominek, 2001, 923-924; Zeranska-Kominek, 1990, 99). گفته می‌شود ترکمن‌ها در به‌خاطر سپردن اشعار روایی در این حوزه جغرافیایی از دیگران پیشی گرفته و به‌علاوه در حفاظت از تاریخ و گذشته قبایل خود نیز بسیار بهتر از سایرین عمل کرده‌اند و نقل‌های حرفه‌ای ترکمن برای حافظه‌های خاص و واژگان دقیقشان در انتقال سنت از دیگران متمایزند (Chadwick, 2010, 18-26).

در وضعیت فعلی در ترکمن صحرا تعداد «دسان باغشی»‌ها کم بوده و به روایتی آخرین آنان باغشی‌های همچون «مأمی باغشی» از طایفه بداق (قوجقی، ۱۳۸۱، ۳۰) و دیگری سویون هیوه چی بود که «دسان»‌هایی از گورأغلی، خسرو شاه و نجف اوغلان را به ترتیب به مدت ۱ ساعت و نیم، ۶ و ۳ ساعت در عروسی‌ها اجرا می‌کرده‌اند (هیوه چی، ۱۳۸۱، ۱۰۶). می‌توان بین اجرای این گروه از باغشی‌ها با «نقل خوانی دسان‌ها» تشابهاتی دید (ژرانسکا کمینک، ۱۳۸۹، ۲۸). کولیوف که در ۶۱-۱۸۶۰ م در میان ترکمن‌ها بوده اشاره می‌کند «نقال‌ها»یی هستند که با دوتار «اشعار خیوه‌ای و بخارایی یا ماجرای ظفرهایی همچون غلبه بر ایرانی‌ها» را نقل می‌کنند و ترکمن‌ها به آن‌ها نه به‌اندازه باغشی‌ها ولی بسیار احترام می‌گذارند (کولیوف دو بلوکویل، ۱۳۹۴، ۱۱۶). هم‌راستا با ارتباط روایتگری داستان‌های حماسی و نقش شمن که پیشتر بدان اشاره کردیم، دورینگ معتقد است که تجربه مشاهده مجلس «آواز حماسی» بخشی‌های آسیای میانه که در آن‌ها «بخشی» روایتی طولانی را به‌گونه‌ای که «گویی توسط روحی» به‌تسخیر درآمده اجرا می‌کند و توجه به ارتباط استثنایی او با شنندگان، پاسخ‌گوی پرسش از چرایی «بخشی» نامیدن این موسیقی دانان همچون «شمن» است (دورینگ، ۱۳۹۰، ۷۷).

دسته سوم «خلیفه»‌ها، به ترکمنی «حلیپه» یا «خلیپا» (Zeranska-Kominek, 1990, 99) هستند که بالاترین مرتبه در سنت باغشی‌گری در فرهنگ موسیقایی ترکمنی را دارند. در زبان ترکمنی «خلیفه» در معنای عام به «مربی»، «معلم» و «استاد» به‌طور مثال در «آلیش» (کشتی سنتی ترکمن‌ها) گفته می‌شود. به گفته نظری محجوبی به کسی که به تمام شعرها و داستان‌ها و آهنگ‌ها و سبک‌ها احاطه داشته باشد خلیفه می‌گویند اما در این میان «شرط سنی نیز لازم است بنابراین هر بخشی خلیفه نیست» (درویشی، ۱۳۸۰، ۱۶۳).

شرط سنی که نظری محجوبی بدان اشاره می‌کند بسیار مهم است. برای نمونه در زبان ترکمنی به نوجوان «اوغلان» گفته می‌شود و به نوجوانانی که با وجود سن کم در نوازندگی در حد ویرتوئزها به شمار می‌روند لقب «اوغلان باغشی» داده می‌شود. ولی به «اوغلان باغشی»ها تا سال‌ها بعد و پایان دوره جوانی با وجود اینکه موسیقی آموزش می‌دهند عنوان خلیفه داده نمی‌شود.

دسته چهارم از انواع باغشی‌ها باغشی‌هایی بدون هیچ پسوند و پیشوندی در نقش نوازنده دوتار و خواننده در محافل و «توی»ها هستند. قطعات اجرایی توسط این باغشی‌ها در عروسی‌ها مطابق قولی مشهور که «ترکمن‌ها عاشق آواز هستند» اکثراً از کارگان آوازی موسیقی باغشی‌ها، «آیدیم»ها (ترانه‌ها)، انتخاب می‌شوند. این گروه از باغشی‌ها در کنار مهارت نوازندگی‌شان بر اساس توانایی صدایشان و بر اساس منطقه صوتی که در آن آواز می‌خوانند ارزیابی می‌شوند.

با وجود تمامی تفاوت‌ها در میان گونه‌های مختلف باغشی شیوه اجرا در میان باغشی‌هایی که موسیقی اجرا می‌کنند بسیار همانند و قاعده‌مند است. به استثنای قطعاتی که به منظور ضبط اجرا می‌شوند، باغشی در هیچ شرایطی تک‌قطعه اجرا نمی‌کند، بلکه در اجرای خود مسیری را از نقطه‌ای خاص آغاز می‌کند و با عبور از مراحل به نقطه پایان می‌رسد. بنیاد این سیر پیوسته اجرا در میان باغشی‌های ترکمن مفهوم بسیار گسترده و فراموش‌شده «یُل» (راه) در سنت باغشی‌گری است. در وضعیت گذشته دور سنت باغشی‌گری، اجرای باغشی گام‌نهادن در مسیری بوده به منظور رسیدن به جایی در پایان اجرا، ارتباط با عالم ماوراء، که این فرایند در سنت باغشی‌گری «یُل» نامیده می‌شود. بدین صورت که باغشی راهی یا بهتر بگوییم سیری را آغاز می‌کند، همچون «سفر و جد آیمیز شمن‌ها» به عنوان بخش اصلی آیین‌های شمنی. «یُل» همچنین «نزد ترکان باستان در وصف پدیده‌ها، مناسک و تجربه‌های مذهبی» به کار می‌رفته است (ژرانسکا کمینک، ۱۳۸۹، ۱۶۰۱۲). هر آنچه امروزه باغشی‌ها در دانش نظری شفاهی خود به عنوان ویژگی‌های فنی و موسیقایی ساختار قطعات کارگان موسیقایی خود در دو سطح خرد (قطعه به تنهایی) و کلان (موقعیت قرارگیری قطعه در سیر اجرا) و نیز نظام طبقه‌بندی قطعات و آوازاها و سبک‌های مختلف آوازی و سازی معرفی می‌کنند، بر ساختار پیوسته اجرا در مفهوم «یُل» استوار است.

همواره اجرای باغشی با قطعاتی در مناطق صوتی بَم و با متری کند شروع شده، به مرور اوج می‌گیرد و به بالاترین مناطق صوتی با سریع‌ترین مترهای رایج در سبک خود می‌رسد. نقاط شروع و پایان در اجرا مناطقی هستند که قبل و بعد از آن‌ها دیگر امکان اجرای هیچ قطعه‌ای وجود ندارد. جدای از آنکه باغشی‌ها در اجرا از آیدیم‌های مناطق صوتی بَم به سمت مناطق صوتی زیر حرکت می‌کنند، در این روند از بالابردن کوک نیز بهره می‌گیرند. باغشی‌ها این سیر را به سه مرحله «پس قُروم» (صدای پایین) یا «پس چکیم» (کوک یا کشش پایین)، «اورتا» (میانی) «قُروم» یا «چکیم» و «چگمه» (بالا) «قُروم» یا «بیک چکیم» دسته‌بندی می‌کنند. متناظر با این مراحل اجرا آیدیم‌ها (قطعات) نیز در کارگان موسیقایی باغشی‌ها به «پس آیدیم‌لار» یا «یاپبیلداق آیدیم‌لار» (آیدیم‌های مناطق صوتی بَم)، «اورتا آیدیم‌لار» (آیدیم‌های مناطق صوتی میانی)، «چکیم‌لی آیدیم‌لار» (آیدیم‌های مناطق صوتی زیر) طبقه‌بندی می‌شوند. حال یکی از معیارهایی که این دسته از باغشی‌ها بر اساس آن ارزیابی می‌شوند آن است که مهارتشان در نوازندگی و خوانندگی تا چه میزان به گذاری دقیق، آرام و ممتد از این مراحل در مسیر اجرا منجر می‌شود.

۴- نتیجه‌گیری

در مطالعه نقش و مفهوم «باغشی» در میان ترکمن‌ها به مفهومی پرداخته‌ایم که از پیشینه شمنی خود در گذشته تا به امروز تحولات بسیاری در آن روی داده و مسیر این تغییرات دائماً به سوی تقلیل این

مفهوم بوده و هست. هرچند داده‌های موجود برای دستیابی به تصویری واضح از وضعیت گذشته سنت باغشی‌گری در میان ترکمن‌ها کافی نیستند اما با یاری‌گرفتن از دانش ریشه‌شناسی لغوی می‌توان تا حدودی از پیشینه این خنیاگران آگاه شد. با آنکه احتمالاتی همچون ریشه‌آریایی داشتن باغشی یا ظهور یک باره آن در فرهنگ موسیقایی ترکمنی از سوی برخی پژوهشگران مطرح شده، آنچه دانش ریشه‌شناسی لغوی به ما در مورد پیشینه واژه «باغشی» می‌گوید کماکان بیش از همه فرضیات موجود دارای اعتبار است. در این پیشینه که به دنیای مشترک اقوام ترک در گذشته دور باز می‌گردد، با صورت کلی مفهوم باغشی مواجه هستیم که مفاهیمی همچون درمانگر، روحانی، موسیقی‌دان، باسواد، پیشگو و عالم‌بودن را در بر می‌گرفته است. با گذر زمان در فرهنگ‌های موسیقایی اقوام مختلف در این منطقه شاهد شکل‌گیری صورت‌های جزئی از این مفهوم کلی همچون شاعر-باغشی در میان ترکمن‌ها، روایتگر در میان ازبک‌ها و قره‌قالپاق‌ها و شمن در میان قزاق‌ها و قرقیزها هستیم.

داده‌های ما از شاعر-باغشی‌های ترکمن بر نقش کلیدی باغشی‌ها در فرهنگ ترکمنی و تأثیر عمیق آنان بر ادبیات ترکمنی تأکید دارند. این شاعر-باغشی‌ها که نخبگان قوم ترکمن بوده‌اند، آغازگران مهم‌ترین رویداد فرهنگ و ادبیات ترکمنی به صورت گذار از ادبیات شفاهی به ادبیات مکتوب هستند. بخش اعظم میراث شفاهی فرهنگ ترکمنی به دست این شاعر-باغشی‌ها و البته به نام خودشان ثبت شده است. به مرور زمان نقش شاعر و موسیقی‌دان نیز در گونه‌شاعر-باغشی از یکدیگر منفک شده است و باغشی در میان ترکمن‌ها در کالبد «موسیقی‌دان» تجلی پیدا کرده است. لیکن هنوز در میان ترکمن‌های ترکمن صحرا دامنه فعالیت‌های باغشی کم نیست. باغشی در فرهنگ موسیقایی ترکمنی در چهره موسیقی‌شناسی که نه ساز می‌زند و نه آواز می‌خواند تا خواننده‌ای که صرفاً آدای ساززدن در می‌آورد یا باغشی‌ای که هم ساز می‌زند و هم آواز می‌خواند و در «توی»ها ظاهر می‌شود، نقش‌های متعددی ایفا می‌کند. با وجود تحولات بسیار مفهوم باغشی در میان ترکمن‌ها و سیر دایم‌اروبه‌تقلیل آن، نقش‌هایی همچون درمانگر و روایتگر در وضعیت کنونی و نیز استواربودن کارگان موسیقایی و اجرای باغشی بر پیوستار اجرا در ارتباط با مفهوم دیرینه «یُل»، تذکار مفاهیم و نقش‌های اسلاف این خنیاگران امروزی هستند.

پی‌نوشت‌ها

۱. «قایسی ایله دولت گلسه / باغشی بیلن اوزان گِله» بدین معنی که «اگر به ایل سعادت روی کند، باغشی و اوزان در آیند» (مرادی، ۱۳۷۹: ۸۲).

2. bhikshu
3. po-che / po-shi
4. paksi
5. boshi
6. bo-shi
7. bakmak
8. bakyjy
9. bagşy
10. baksi
11. baksa
12. inspired bard
13. bayşi

14. baysi

15. kobus یا aesa شیشی آهنی

۱۶. گفت‌وگوی شخصی با باغشی یوسف دیبایی.

۱۷. گفت‌وگوی شخصی با ایل محمد قورچایی «تویدوک‌باغشی» و احمد کشواد «یاناما‌باغشی».

فهرست منابع

- آخمدوف، آ (۱۹۸۳). *دوتارنگ آوازی، خلق‌مئنگ سازی* (ع‌اراب خاطننا گچیرن: آتا ناظار برزین). ترکمنستان: عشق‌آباد نشریاتی.
- آشپوروف، آنه قربان (۱۳۸۹). *ترجمه فارسی اشعار ملانفس*. ترجمه نظر محمد گل محمدی، عشق‌آباد: رایزنی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران در ترکمنستان.
- اشپولر، برتولد (۱۳۵۱). *تاریخ مغول در ایران*. ترجمه محمود میر آفتاب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- بارتولد، واسیلی ولادیمیروویچ (۱۳۷۶). *تاریخ ترک‌های آسیای مرکزی*. ترجمه دکتر غفار حسینی. تهران: انتشارات توس.
- باقروند ارشد، داوود (۱۳۶۹). «ترکمنستان». *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*. مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، جلد ۱۵، صص. ۱۷۴-۱۷۹.
- بلوک‌باشی، علی (۱۳۶۹). «قوم ترکمن». *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*. مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، جلد ۱۵، صص. ۱۶۳-۱۷۴.
- دردیف، الله بردی (۱۳۷۹). «سالتیق لار: سازی که در دل‌ها طنین افکند». ترجمه عبدالحکیم مختومی. *یاپراق*، سال ۳، ش ۱۰، صص. ۲۲.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۷۶). *آیین و آواز*. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، واحد موسیقی حوزه هنری.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۸۰). *از میان سرودها و سکوت‌ها: گزیده نوشتار و گفتار*. تهران: مؤسسه فرهنگی ماهور.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۹۰). «دوتار (تامدیره - توت تار)». *دائرةالمعارف سازهای ایران*، ج ۱، ماهور.
- دورینگ، ژان (۱۳۸۵). «قدرت، مرجعیت سیاسی و موسیقی در فرهنگ‌های آسیای داخلی». ترجمه ناتالی چوبینه. *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال هشتم، شماره ۳۲، صص. ۱۰۹-۱۳۱.
- دورینگ، ژان (۱۳۹۰). «خنیگران تاجیکستان و کوراغلی خوانی فارسی (گورگولی خوانی)». ترجمه ساسان فاطمی. *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال چهاردهم، شماره ۵۴، صص. ۶۵-۷۹.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۴۸). *لغت‌نامه*. تهران: چاپخانه دانشگاه تهران.
- رشیدالدین فضل‌الله (۱۳۸۸). *تاریخ مبارک غازی: داستان غازان خان*. تصحیح کارل یان. آبادان: نشر پرسش.
- ژرانسکا کمینک، اسلاومیرا (۱۳۸۹). «مفهوم سفر (یُل) در موسیقی سنتی ترکمنی». ترجمه ناتالی چوبینه. *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال ۱۳، شماره ۴۹، صص. ۱۱-۳۱.
- سومر، فاروق (۱۳۹۰). *تاریخ غزها (ترکمن‌ها) تاریخ، تشکیلات طایفه‌ای و حماسه‌ها*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- شادمهر، امان قلیچ (۱۳۹۰). *سیری در تاریخ ادبیات ترکمن (از دوران اسلام تا قرن ۱۳ ه.ق. / ۲۰ میلادی)*. گنبدکاووس: ایل آرمان.
- شوقی، عباس (۱۳۱۴). *دشت‌گ‌رگان*. تهران: مؤسسه خاور.
- طاغز باغشی (۱۳۸۱). «یادگاری از چالمان باغشی». *یاپراق*، شماره ۲۰، صص. ۱۰۷-۱۰۸.
- عاشور پور، نور محمد (۱۳۸۸). *دیوان مختومقلی فراغی (متن انتقادی)*. ۲ جلد. گ‌رگان: مختومقلی فراغی.
- عنصری، آنا دودی (۱۳۸۱). «تأملاتی درباره‌ی واژه‌های اوزان و باغشی». *یاپراق*، سال ۵، ش ۲۰، صص. ۳۳-۳۷.
- فریزر، جیمز بیلی (۱۳۶۴). *سفرنامه فریزر معروف به سفر زمستانی: از مرز ایران تا تهران و دیگر شهرهای ایران*، ترجمه منوچهر امیری. تهران: انتشارات توس.
- قوجقی، نیازدودی (۱۳۸۱). «نگاهی گذرا به هنر موسیقی ترکمن‌های ایران». *یاپراق*، شماره ۲۰، صص. ۳۰-۳۱.

- کریمی، آنادردی (۱۳۹۱). در میان ترکمن‌ها، گنبد کاووس: ایل آرمان.
- کولیوف دو بلوکویل، هانزی دو (۱۳۹۴). جنگ و اسارت در مرو: خاطرات یک فرانسوی از جنگ ۱۲۷۶ ه.ق بین سپاه قاجار و ترکمن‌های مرو. ترجمه اسلام هورن. تهران: صحرا دانش.
- گلی، امین (۱۳۶۶). تاریخ سیاسی، اجتماعی ترکمن‌ها. تهران: نشر علم.
- لوگاشوا، بی‌بی رابعه (۱۳۵۹). ترکمن‌های ایران (پژوهش تاریخی-مردم‌شناسی). مترجم سیروس ایزدی و حسین تحویلی. تهران: شباهنگ.
- مرادی، منصور (۱۳۷۹). «بخشی‌ها، خنیاگران ترکمن»، فصلنامه موسیقی ماهور، سال ۲، ش ۸، صص. ۷۳-۹۰.
- معطوفی، اسدالله (۱۳۸۳). تاریخ، فرهنگ و هنر ترکمان. جلد ۲. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- معطوفی، اسدالله (۱۳۸۳). تاریخ، فرهنگ و هنر ترکمان. جلد ۳. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- موسوی، مصطفی (۱۳۶۹). «بخشی»، دائرةالمعارف بزرگ اسلامی. مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، جلد ۱۱، ۵۰۱-۴۹۸.
- نصری اشرفی، جهانگیر و آنا قربان قلیچ تقانی (۱۳۷۸). «موسیقی ترکمن، آوای حماسه و عشق». آزما، ش ۴ (مرداد)، صص. ۴۶-۴۹.
- وامبری، آرمینیوس (۱۳۷۰). سیاحت نامه درویشی دروغین در خانات آسیای میانه. ترجمه فتحعلی خواجه نوریان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- هیوه‌چی، سویون (۱۳۸۱). «دستان‌های کوراوغلی و نجف اوغلان و خسروشاه را از حفظ می‌خوانم! مصاحبه با سویون هیوه‌چی دستان باغشی». یاپراق، سال ۵، ش ۲۰، صص. ۱۰۶.
- یوسف‌زاده، آمنه (۱۳۸۸). رامشگران شمال خراسان، بخشی و رپرتوار او. تهران: ماهور.
- Barthold, V. V. (1962). *Four studies on the history of Central Asia*. Leiden: E.J. Brill.
- Beliaev, V. M. (1975). *Central Asian music: Essays on the history of the music of the peoples of the U.S.S.R.* Middletown, Conn: Wesleyan University Press.
- Blum, S. (1972). *Musics in Contact: The Cultivation of Traditional Repertoires in Meshed, Iran*. PhD. Dissertation, University of Illinois.
- Chadwick, Nora K. (2010). The epic poetry of the Turkic peoples of Central Asia, *Oral Epics of Central Asia*. Cambridge University Press, pp 1-268.
- Clauson, G. (1975). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*. Oxford University Press.
- Feldman, W. R. (1980). *The Uzbek oral epic: documentation of late nineteenth and early twentieth century bards*. Columbia University.
- Guliev, Sh. (1985). *Iskusteva Turkmenskix Bakhshi*. Ashgabad: Ilim.
- Gurbanova, Jamilya (2016). The Art of The Turkmen Bagshy, *The music of Central Asia*, Edited by T.C.Levin and Others. Indiana University Press, pp 109-130.
- Hultkrantz, Åke (2004). Ecological and phenomenological aspects of shamanism, *Shamanism: Critical Concepts in Sociology*, 3, pp 146-169.
- Leotar, Frederic (2016). Music of the Karakalpaks, *The music of Central Asia*, Edited by T.C.Levin and Others. Indiana University Press, pp 79-87.
- Poppe, Nicholas (1965). *Introduction to Altaic Linguistics*. Otto Harrassowitz. Wiesbaden.
- Reichl, Karl (1989). Uzbek Epic Poetry: Tradition and Poetic Diction, *Traditions of Heroic and Epic Poetry*, pp 94-120.
- Reichl, Karl (1992). *Turkic Oral Epic Poetry: Tradition, Forms, Poetic Structure*. Taylor & Francis.

- Reichl, Karl (2012). *Medieval oral literature*. Walter de Gruyter.
- Slobin, Mark (1977). *Music of Central Asia and of the Volga-Ural Peoples*, Asian Studies Research Institute.
- Slobin, Mark and Zeranska-Kominek (2001). Turkmenistan, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley E. Sadie, Macmillan Press, 25, pp 922-926.
- Spector, Johanna (1994). Musical Tradition and Innovation, *Central Asia 130 years of Russian dominance: a historical overview*. Edited by Edward Allworth Duke University Press & Duke University Press, pp 434-484.
- Spuler, B. (1986). *Bakhshi*, *The encyclopaedia of Islam*, 1, Leiden: E.J. Brill, pp 953.
- Sultanova, Razia (2011). *From Shamanism to Sufism: Women, Islam and Culture in Central Asia*, IB Tauris.
- Van der Kuijp, Leonard WJ (1995). Bayši" and Bayši-s in Tibetan Historical, Biographical and Lexicographical Texts, *Central Asiatic Journal*, 39 (2), pp 275-302.
- Zeranska-Kominek, S. (1990). The classification of repertoire in Turkmen traditional music. *Asian music*, 21(2), pp 91-109.
- Zeranska-Kominek, S. (2002). Music of Turkmenistan, *The Garland Encyclopedia of World Music*, 6, pp 965-977.
- Zhirmunsky, V. (1969). Epic songs and singers in Central Asia. *Oral Epics of Central Asia*, pp 269-348.

Received: 2017/ 04/ 17

Accepted: 2018/ 01/ 21

The Study of Changes in Meaning and Roles of Bagshy in Musical Culture of Turkmen of Turkmen–Sahra

Sasan Fatemi, Prof., Faculty of Performing Art and Music, University of Tehran, Tehran, Iran.

Arman Goharinasab, M.A in Ethnomusicology, Faculty of Performing Art and Music, University of Tehran, Tehran, Iran.

Abstract

In Turkmen musical culture “Bagshy” plays a significant role as the vehicle for the tradition of “Bagshy” and also in the absence of written history and literature he also conveyed these to later generations. Among the Turkmen, similar to the other bards of Central Asian musical traditions which are based on individual performers, their role has been changed severely up to now. According to the history of Turkmen, Bagshy’s role and meaning could be studied in three stages, the past which refers to the history and culture which Turk tribes of Central Asia held in common before the 14th century, the recent past which include the history of Turkmen nomads wandering in Central Asian plateaus to 19th century and the present–day situation that deals with sedentary Turkmen tribes that has lived under various political systems during the 20th century.

The study of the common history of Turkmen and other Turk tribes of Central Asian reveals that in the past “Bagshy” referred to various but intertwined concepts such as musician, healer, narrator, clergy, and the wise man. It seems that the present–day “Bagshy” and his role among the Turkmen derives from “shaer–Bagshy” a reduction of “shaman–Bagshy” in the recent past, that then separated into two roles of poet and musician. In present–day Turkmen–Sahra, in contrast to prevalent definitions, “Bagshy” involves various types of musical activities which somehow reflect various signs of their ancestors, healers, narrators, and musicians. “Bagshy” in present–day Turkmen musical culture is categorized into four groups. The first, “golog Bagshy”, do not perform music but know the tradition of Bagshy very well, the second group, “yanama Bagshy” and “tayagh Bagshy”, only sing and the third one only plays musical instruments: “dutar Bagshy”, “gyjeg Bagshy” and “toyduk Bagshy”. The last group is both player and singer, but each member has a different role in Turkmen Musical life such as healer, the narrator, Khalifa (master) Bagshy (both singer and player).

This paper is an attempt to examine changes in meanings and roles of “Bagshy” through centuries, various associations and variants of word “Bagshy” among the Turkmen from past to present and to study them comparatively. The study is based on analyzing the proposed hypothesis about the history of “Bagshy” and collected data on its present situation gathered during fieldwork in Turkmen–Sahra as the important habitat for the Turkmen in Iran. To answer the question about the transformation of “Bagshy” among Turkmen, a review has been carried out on paradoxical ideas offered by the scholars about it. Then according to historical studies, I try to portray the “Bagshy” up to the 20th century, and finally, by comparing the results with data gathered from present–day Turkmen–Sahra, it is possible to explain the extent of changes. Despite changes in this musical tradition in the past centuries, some continuous elements such as the healing function and narrating heroic stories and performing according to “yol” could be interpreted as clues pointing to their shamanistic origin.

Keywords: Bakhshy, Bagshy, Turkmen music, Turkmen Bards, Turkmen–Sahra.