دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۶، شمـارهٔ ۲۳، آذر و دی ۱۳۹۷

مطالعهٔ سنت دِسان‌خوانی در میان ترکمن‌ها

آرمان گوهری‌نسب [*۱]

(دریافت: ۱۳۹۷/۵/۷، پذیرش: ۱۳۹۷/۷/۱۵)

چکیده

سنت داستان‌گویی تاریخی بسیار طولانی دارد و به‌عنوان گونه‌ای مهم از ادبیات شفاهی، در شناخت فرهنگ و ادبیات بسیار باارزش است. با وجود این، محققان به سنت دِسان‌خوانی در میان قوم ترکمن خلاف سنت‌های مشابه، بسیار کم توجه کرده‌اند. دِسان‌خوانی به اجرای داستان‌های عامیانه‌ای گفته می‌شود که ترکیبی از بخش‌های منثور و منظوم هستند و خُنیاگر (دِسان‌باغشی) به‌ترتیب آن‌ها را تعریف و به آوازی که با ساز همراهی می‌شود، اجرا می‌کند. این سنت شعری - موسیقاییِ شفاهی، ما را با صورتی از ادبیات شفاهی و تطور و تحول آن و شگردهای روایی که در آن به‌کار رفته است، آشنا می‌کند. جدای از اهمیت و نقش مهم این سنت در فرهنگ ترکمنی، داستان‌ها در سنت دِسان‌خوانی در عین داشتن خصوصیات ترکمنی، تشابهاتی با فرهنگ‌های اقوام تُرک آسیای میانه و نیز فرهنگ‌های ایرانی دارند که بر هویت التقاطیِ این فرهنگ و نقش مهم ارتباطی آن دلالت دارند. نویسنده در این مقاله سعی دارد با مطالعهٔ این سنت با تمرکز بر معرفی، طبقه‌بندی و مطالعهٔ داستان‌ها، مجریان (دِسان‌باغشی‌ها) و تمهیدات اجرایی، سنت دِسان‌خوانی را در میان ترکمن‌ها بررسی کند.

واژه‌های کلیدی: دِسان‌خوانی، دِسان‌باغشی، دِسان، ترکمن‌ها.

---

۱. کارشناس‌ارشد قوم‌موسیقی‌شناسی(اتنوموزیکولوژی)، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول).

[*] armangoharinasab@gmail.com

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

۱. مقدمه

«لازمهٔ بررسی ادبیات عامیانه، توجه به گونه‌های ادبی مختلف در طول دورهٔ زمانیِ نسبتاً بلند و نیز در نظر داشتن صورت‌های گوناگون آیین، اجرا یا مستندسازی، و شیوه‌های گوناگون در رویکرد علمی است» (مارزلف، ۱۳۹۴الف: ۴۴). در غیابِ ادبیات و تاریخ مکتوب در میان قوم ترکمن، میراث معنوی و سنت‌های داستانی ترکمن‌ها به شیوهٔ شفاهی از سوی خنیاگران ترکمن، باغْشی‌ها یا باخْشی‌ها، منتقل می‌شده است. جدای از ترانه‌هایی که بر مبنای اشعار مستقل اجرا می‌شوند، اجرای داستان (به ترکمنی دِسان) در قالب سنت دِسان‌خوانی، مهم‌ترین قسمت فرهنگ ترکمنی را تشکیل می‌دهد. از این روی، مطالعهٔ دِسان‌خوانی گامی مهم برای شناخت فرهنگ و قوم ترکمن است و بالطبع به شناخت و درک بهتر ما از یکی از فرهنگ‌های مهمِ منطقهٔ آسیای میانه و بخش‌های شمال شرقی ایران، ترکمن‌صحرا، کمک می‌کند.

سیر تاریخی سنت باغشی‌گری ـ از پیشینهٔ شمنیستی آن تا موسیقی‌دانان سدهٔ اخیر ـ به سمتی بوده است که از سنتِ موسیقایی پُرشکوه با اجراهای چندین‌ساعته در شب‌های متوالی، با از دست رفتن بخشِ اعظم قسمت‌های منثور، تنها تعدادی ترانه (به ترکمنی آیدیم) به‌صورت منفرد برجای مانده است و دِسان‌خوانی‌های موجود نیز انگشت‌شمار دچار چنین سرنوشتی شده‌اند. جدای از منحصر بودن برخی دِسان‌ها در فرهنگ ترکمنی، در دِسان‌های مشترک با دیگر فرهنگ‌ها نیز با خصایصی ترکمنی مواجه هستیم. این خصایص و ویژگی‌ها دِسان‌ها و همچنین شیوه‌های اجرای آن‌ها و تمهیداتی که دِسان‌باغشی‌ها در اجرای آن‌ها به‌کار می‌گیرند، طبقه‌بندی، مطالعه و تحلیل درخوری را می‌طلبد. همچنین، این بررسی ما را به موقعیت این سنت در میان دیگر سنت‌های مشابه در این منطقه ـ سنت‌های شفاهی فارسی و تُرکی ـ رهنمون می‌کند. هدف نویسنده در این مقاله، مطالعهٔ سنت دِسان‌خوانی با تمرکز بر طبقه‌بندی و تحلیل دِسان‌ها و مقایسهٔ آن‌ها با بدیل‌های موجود در فرهنگ‌های دیگر و شیوه‌ها، تمهیدات و ویژگی‌های اجرایی آن‌هاست.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

۲. پیشینه و روش پژوهش

هر چند در آثار معدودی به دِسان‌ها و دِسان‌خوانی در میان ترکمن‌ها پرداخته شده است، بر اساس رویکرد پژوهشگران، این آثار را می‌توان به دو گروه دسته‌بندی کرد. نخست، پژوهشگرانی همچون ژیرمونسکی[۱] (2010)، چادویک[۲] (2010) و رایشل[۳] (1992 , 2000) در مجموعه‌هایی با نام *شعر حماسی شفاهیِ تُرکی* و *حماسه‌های شفاهی آسیای مرکزی*، با تمرکز بر کلام، هنگامی که از داستان‌ها در فرهنگ‌های این منطقه سخن می‌گویند، از اجرای آن‌ها در میان ترکمن‌ها نیز یاد کرده‌اند. دوم، اشاراتی که موسیقی‌شناسانی همچون اوسپنسکی و بلیایف[۴] (1979) و اسلوبین و ژرانسکاکمینک[۵] (2001) به اجرای دِسان‌ها از سوی باغشی‌های ترکمن کرده‌اند. قربانوا[۶] (2000) نیز در مقاله‌ای با عنوان «سنت‌های آوازی شعر حماسی ترکمنی» با تأکید بر خصوصیات موسیقایی، به شیوه‌های اجرای این سنت پرداخته است.

چنان که پیداست جای خالی پژوهشی جامع‌تر با تمرکز بر سنت دِسان‌خوانی در میان این آثار ارزشمند پیداست؛ زیرا به‌سبب اهمیت این سنت در فرهنگ و ادبیات ترکمنی، این پژوهش می‌تواند دستاوردهای تازه‌ای در درک این فرهنگ و روابط فرهنگی در این منطقه داشته باشد. این پژوهش به روش کیفی بر مبنای مشاهدات میدانی، مصاحبه و رجوع به آرشیوهای صوتی و تصویری و منابع مکتوب در زمینهٔ فرهنگ قوم ترکمن و نیز سفرنامه‌ها صورت گرفته است. بخش اصلی پژوهش‌های میدانی در این تحقیق طی سال‌های ۱۳۸۹ تا ۱۳۹۴ به‌صورت مشاهدهٔ مشارکتی از سوی نگارنده در منطقهٔ ترکمن‌صحرا انجام شده است.

۳. مفهوم دِسان‌باغشی

پیشینهٔ دِسان‌باغشی و باغشی به‌عنوان مجریان و انتقال‌دهندگان سنت موسیقایی – شعریِ شفاهیِ باغشی‌گری، به «بَخشی‌ها» می‌رسد. در گذشته در میان ترکمن‌ها «باغشی» ـ نظیر «باکسی» در میان قزاق‌ها، «باکشی» در میان قرقیزها و «باخشی» در میان اویغورها و اُزبک‌ها (Leotar, 2016:82) ـ به مفاهیم پیشگو، شَمَن و فرد باسوادی که داستان‌ها را روایت می‌کرد، ارجاع دارد (Slobin & Zeranska-Kominek, 2001:

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

923). در این میان، از «بخشی‌ها» به‌عنوان «دبیر، روحانی و آموزگاری فاضل» در دربار تیمور (بارتولد، ۱۳۷۶: ۲۴۰) و ایلخانان (اشپولر، ۱۳۵۱: ۱۸۸ – ۱۹۰) نیز اخباری در دست داریم. با گذر زمان از این مفهومِ کلی «باغشی»، شاهد شکل‌گیری دو مفهومِ «خوانندهٔ حماسه‌های شفاهی» در میان اُزبک‌ها، ترکمن‌ها و قره‌قالپاق‌ها و «شَمَن» (ساحر و طبیب) در میان قزاق‌ها و قرقیزها هستیم (Slobin, 1977: 22, Reichl, 1992: 64-65, Spuler, 1986: 853).

از جملهٔ دیگر شواهد، در داستان مشهورِ «دده‌قورقوت» یافت می‌شود که قهرمان اصلی، قورقوت، خُنیاگری است که ترانه‌ها و افسانه‌های اوغوز را کنار یکدیگر گذاشته و نام این داستان از او گرفته شده است. ژیرمونسکی (2010: 310-312) قورقوت را به‌عنوان «نخستین شمن – رامشگر (بخشی)»، سرنمون[۷] دِسان‌باغشی‌های معاصر، مخترعِ قوپوز، آموزگار بخشی‌ها، پیشگو و درمانگر می‌داند (Reichl, 2012: 690, Blum, 1972: 17-18؛ یوسف‌زاده، ۱۳۸۸: ۵۹). در وضعیت کنونی نیز شبیه به دستان‌چی یا قوشاچی به‌عنوان خوانندهٔ داستان در میان ایغورها یا داستان‌چی در میان ازبک‌ها (Reichl, 1992: 62)، مجریان داستان‌ها در میان ترکمن‌ها دِسان‌باغشی یا دِسان‌چی‌باغشی نامیده می‌شوند.

۴. اجرای دِسان‌ها

چنان که از داده‌های موجود در سفرنامه‌ها می‌توان فهمید، سیاحانی همچون فریزر (۱۳۶۴: ۴۳۰) و وامبری (۱۳۷۰: ۴۱۲) و کولیبوف (۱۳۹۴: ۱۱۲) در توی‌هایی (مراسم) همچون عروسی، برپایی آلاچیق، ختنه‌سوران و مجالس ساز و صحبت بعد از صرف پلو، چای و قلیان در چادرِ (آلاچیق، به ترکمنی اُی) باغشی‌ها، به اجرا می‌پرداخته‌اند. کولیبوف (همان، ۱۱۳) می‌نویسد: برای شنیدن تا جایی که چادر جای دارد جماعت می‌نشینند و مابقی در بیرون چادر می‌ایستند و باغشی با یک نوازندهٔ دیگر که او را همراهی می‌کند «روبه‌روی هم به نحوی که زانوهایشان به هم برسد می‌نشینند» (همان، ۱۱۴). وامبری (۱۳۸۷: ۴۱۱) نیز که در قرن ۱۹ میلادی به میان ترکمن‌ها آمده است، گوش دادن به «قصهٔ پریان و داستان‌های تاریخی» را از تفریحات عالی ترکمن‌ها معرفی می‌کند.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

در سنت دِسان‌خوانی، دِسان‌باغشی بخش‌های منظوم داستان را به آواز و به‌صورت ترانه (آیدیم) اجرا و بخش‌های منثور را روایت می‌کند. مدت‌زمان اجرای هر دِسان با توجه به خواست مخاطبان و میزبان (صاحب توی) متفاوت است. بیشتر دسان‌های بلند به‌طور کامل از ابتدا تا انتها اجرا نمی‌شوند و گلچینی از آن‌ها اجرا می‌شود. به‌طور نمونه، دسان یوسف‌احمد زمانی که به‌طور کامل اجرا می‌شود، ۲۴ ساعت کامل به طول می‌انجامد. بنابراین، باغشی‌ها این دسان را به ۷ بخش تقسیم و یکی از آن‌ها را مطابق سلیقهٔ مخاطبان اجرا می‌کنند (Kurbanova, 2000: 117).

به روایتی در ترکمن‌صحرا آخرینِ دِسان‌باغشی، امامی‌باغشی از طایفهٔ بداق (قوجقی، ۱۳۸۱: ۳۰) و دیگری سویون هیوه‌چی بود که دِسان‌هایی از گوراُغلی، خسروشاه و نجف‌اوغلان را به‌ترتیب به‌مدت یک ساعت‌ونیم، ۳ و ۶ ساعت در عروسی‌ها اجرا می‌کرد (هیوه‌چی، ۱۳۸۱: ۱۰۶). دِسان‌خوانی امروزه در ترکمن‌صحرا دیگر به‌ندرت دیده می‌شود؛ اما نظرلی محجوبی از خلیفه‌هایش همچون چالمان‌باغشی و قلیچ‌جان‌باغشی می‌گوید که داستان‌های گوراُغلی، زهره‌طاهر، حورلقا حمرا را نقل می‌کرده‌اند. زمانی که قلیچ‌جان‌باغشی در اواخر عمر خود بخش‌های منثور دسان‌ها را می‌خواند، نظرلی نیز در کنار او بخش‌های منظوم را اجرا می‌کرد و به‌مرور زمان سنت دِسان‌خوانی در ترکمن‌صحرا از میان رفت (پقه و شادمهر، ۱۳۷۷: ۲۸). می‌توان بینِ این گروه از باغشی‌ها با نقال‌هایی که در برخی سفرنامه‌ها بدان اشاره می‌شود ارتباطی دید. کولیبوف (۱۳۹۴: ۱۱۶) که در ۱۸۶۰–۱۸۶۱ میلادی در میان ترکمن‌ها بود اشاره می‌کند که «نقال‌هایی» هستند که با دوتار «اشعار خیوه‌ای و بخارایی یا ماجرای ظفرهایی همچون غلبه بر ایرانی‌ها» را نقل می‌کنند و ترکمن‌ها به آن‌ها نه به اندازهٔ باغشی‌ها، ولی بسیار احترام می‌گذارند. شبیه این گروه از باغشی‌ها در میان باغشی‌های ترکمنستانی نیز وجود دارد.

۴ ـ۱. ساختار اجرا

در گذشته اجرای دِسان از سوی دِسان‌باغشی آغاز راهی بود به منظور رسیدن به نقطه‌ای خاص، مشابه «سفرِ وجدآمیزِ شَمَن‌ها» که «یُل» نامیده می‌شد (ژرانسکا کمینک، ۱۳۸۹: ۱۶). هنوز نیز در برخی مناطق در میان ترکمن‌ها اجرای دِسان یُل نامیده می‌شود

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

(Slobin & Zeranska-Kominek, 2001: 923). ارازمحمد آرخی باغشیِ کهن‌سال می‌گوید، در گذشته داستان‌گویی بیشتر با مقام مخمس شروع می‌شد که پرده‌ها و کوک بَم‌تری داشت و به‌تدریج اوج می‌گرفت. باغشی‌ها به تجربه، قطعات متناسب با بخش‌های مختلف داستان‌ها را می‌شناختند و مهم‌ترین عامل در انتخاب یک قطعه برای اینکه شعر داستان روی آن خوانده شود، هماهنگی بین وزن شعر و قطعه بوده است (درویشی، ۱۳۸۰: ۱۶۲). باغشی شخصاً لحن‌ها (ملُدی‌ها) را برای ترانه‌هایش انتخاب می‌کند و همیشه از منطقهٔ صوتی پایین آغاز می‌کند و در مراحل مختلف به مناطق صوتی بالا می‌رسد. مهم‌ترین معیار باغشی در انتخاب کلام، تعداد هجاهای کلام (هر مصراع) است (Kurbanova, 2000: 117).

ترانه‌ها (آیدیم‌ها) ثابت‌ترین عنصر در دِسان‌ها و در مقابل بخش‌های منثور که روایت می‌شوند، می‌توانند تغییر یابند و خیلی زیاد مختصر و طولانی شوند. باغشی با توجه به شنوندگان و موقعیت اجرا در کوتاه و بلند کردنِ بخش‌های منثورِ دسان آزاد است؛ اما او هرگز ساختار سنتی ترانه‌ها را تغییر نمی‌دهد. اجرای موسیقایی بخش‌های منظوم در سنت ترکمنی در اساس ماهیتی زیبایی‌شناسانه دارد. خوانندهٔ روایتگر در اصل موسیقی‌دانی است که استاد هنر خوانندگی و نوازندگی است و زمانی که بخش‌های منظوم را اجرا می‌کند بیش از آنکه مهارت خود را به‌عنوان یک نقال یا قصه‌گو نمایش دهد مهارت موسیقایی خود را به‌رخ می‌کشد (Reichl, 2003: 71).

یُل در معنای «راه»، ساختار خاصی به اجرای دِسان‌باغشی‌ها می‌بخشد که مشابه آن را در دیگر سنت‌های اجرای داستان‌ها نیز می‌توان دید. شروع دِسان‌خوانی با تعدادی آیدیم (۵ یا ۶) است که بدان‌ها تیرمه‌آیدیم‌لار می‌گویند. این ترانه‌ها با موضوع دِسانی که قرار است روایت شود، ارتباطی ندارند و کارکردهای متفاوتی دارند. قربانوا (2000:121) کارکرد این ترانه‌ها را گرم کردنِ صدای خواننده و ایجاد تمرکز و جلب توجهٔ مخاطبان می‌داند. البته، یکی از این ترانه‌های آغازین باید ماهیت مذهبی داشته باشد که اشارهٔ سنتی به خدا، پیش از آغاز وظیفهٔ سخت و پرمسئولیت اجرای دِسان، آغاز یُل، است. چنین ساختاری را می‌توان در اجرای داستان کوراوغلیِ گورگولی‌خوانان تاجیک نیز مشاهده کرد که با «سراخبار» و سپس یک رباعی یا یک غزل، یا شعری

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

مطالعهٔ سنت دِسان‌خوانی در میان ترکمن‌ها ــــــ

دورینگ (۱۳۹۰: ۷۰ – ۷۱) به‌کارگیری چنین تمهیدات آوازی را ـ که در میان باغشی‌های ترکمن نیز کاربرد دارد ـ با پیشینهٔ شَمَنی این خنیاگران در ارتباط می‌داند.

برخی از سیاحان همچون دوبلوکویل در وضعیت گذشتهٔ نزدیک این سنت موسیقایی، این‌گونه ما را از وجود ژست‌ها در اجرای باغشی باخبر می‌کنند که «اجرای باغشی با حرکات و اطوارهایی باورنکردنی همراه بوده است» (کریمی، ۱۳۹۴: ۱۱۲). به‌صورت کلی، ژست‌ها حرکات بدن یا برخی اندام‌ها هستند که می‌توانند ارتباط موسیقایی یا کلامی را همراهی و تقویت کنند و این قابلیت را دارند که کُدهای ارتباطی مجزایی را تعریف کنند. اشنایدر[۹] (2010: 71-73) معتقد است که مفهوم ژست با افعال بدن و از سوی دیگر، با الگوهای حرکتیِ معنی‌دار در ارتباط است. از آنجا که دست‌های خواننده در هنگام اجرای بخش‌های منظوم مشغول نواختن است، این ژست‌ها بیشتر در اجرای بخش‌های منثور دیده می‌شوند. این ژست‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: نخست، ژست‌های رفتاری طبیعی همچون: دست کشیدن به ریش، پاک کردن عرق صورت و دست‌ها، سیگار روشن کردن، نوشیدن جرعه‌ای چای قبل از هر آواز، ساز کوک کردن که به‌صورت رفتاری طبیعی به مثابهٔ فنونی برای همراهی یا متوقف کردن روایت هستند. دوم، ژست‌های رفتاری فنی که حرکاتی هستند محصولِ اجرای نمایشیِ فنون خوانندگی و نوازندگی از سوی باغشی، به‌مثابهٔ جلوه‌های بصریِ همچون بلند کردن ساز از روی پا در خلال اجرا که به منظور جلب توجه و تأکید صوتی و بصری در روایت به‌کار گرفته می‌شوند.

۵. دِسان

داستان‌ها نزد اقوام تُرکِ آسیای میانه پرورش یافته‌اند و این بسط و گسترش در میان اقوام مختلف به‌هیچ‌وجه یک‌شکل نیست و گفته می‌شود که ترکمن‌ها در به‌خاطر سپردن اشعار روایی در این حوزهٔ جغرافیایی از دیگران پیشی گرفته‌اند. آن‌ها در حفاظت از تاریخ و گذشتهٔ قبایل خود نیز بسیار بهتر از دیگران عمل کرده‌اند و نقال‌های حرفه‌ایِ ترکمن برای حافظه‌های خاص و واژگان دقیقشان در انتقال سنت از دیگران متمایزند (Chadwick, 2010: 18,26) واژهٔ «دِسان» به معنای داستان و قصه از

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

زبان فارسی به عاریت گرفته شده است. «داستان» در میانِ اویغورها، قرقیزها، قزاق‌ها، آذربایجانی‌ها به‌صورت «داستان»، در میان قره‌قالپاق‌ها «دِستان» و در میان ترکمن‌ها «دِسان» با تفاوت‌هایی در کاربردشان، استفاده می‌شود. این واژه در این فرهنگ‌های موسیقایی به روایت شفاهیِ منظوم یا ترکیبی از نثر و نظم ارجاع دارد که از سوی دستان‌چی، خوانندهٔ حرفه‌ای، اجرا می‌شود (Reichl, 2000: 21).

زبان ترکمنی از زبان‌های ترکی نو، به شاخهٔ ترکی جنوبی یا جنوب غربی (اُغوز) تعلق دارد (رضایی‌باغ‌بیدی، ۱۳۶۹: ۱۷۹). بسیاری از پژوهشگران ازجمله اسلوبین معتقدند که فرهنگ موسیقایی ترکمنی همچون زبان ترکمنی، پل انتقالی خانوادهٔ زبان‌های ترکی شرقی و غربی است (Slobin & Zeranska-Kominek, 2001: 923). ژیرمونسکی نیز معتقد است که داستان‌های قهرمانانه‌ای همچون کوراوغلو و داستان‌هایی همچون شاه‌صنم و غریب، زهره و طاهر، اصلی و کرم و بسیاری از رومانس‌های مشابه با نمونه‌های رایج در ترکمنستان و آسیای صغیر در آذربایجان نیز رواج دارند. بدین ترتیب، او ترکمنستان را راه ارتباطیِ فرهنگی آذربایجان با آسیای میانه می‌داند (Zhirmunsky, 2010: 286). پژوهشگران با توجه به این نقش ارتباطیِ برای فرهنگ و ادبیات ترکمنی خصلتی «التقاطی» قائل هستند (Slobin, 1977: 25).

بخش‌های منظوم در دِسان‌ها از سیستم هجایی بارماق پیروی می‌کنند و قالب شعری در نظام هجایی «قوشوق» به معنای «مربع» است. در شعر ترکمنی هر رکن در قالب یک و یا ترکیبی از چند کلمه ظاهر می‌شود که موسیقی شعر بر اساس آن شکل می‌گیرد. وقفه‌ای (به ترکمنی کوتگورمه یا ساقینما) که در هنگام خواندن شعر در میان ارکان مختلف احساس می‌شود فاصلهٔ میان ارکان (به ترکمنی سانام) مختلف را برجسته می‌سازد (صوفی‌راد، ۱۳۷۷: ۶۵). هرچند حماسه‌های شفاهی در میان قرقیزها عموماً تنها به‌صورت نظم هستند، داستان‌های شفاهی در میان ترکمن‌ها ترکیبی از نظم و نثر هستند که بخش منظوم عموماً به‌صورت بند بند و در قالب چهار مصراع (مربع) است و هر مصراع دارای ۱۱ و یا ۱۲ هجاست (Reichl, 2003: 69-70). قالب aaba برای دوبیتی در ادبیات ترکمنی به‌وفور یافت می‌شود. بیشتر در اشعار مردمی ترکمنی یک مصراع هفت‌هجایی به شکل ۳+۴ هجا با هجاهای بلند در انتها دیده می‌شود. تعداد زیادی از تنظیمات لحنی (ملُودیک) برای

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

دوبیتی‌ها مانند abcd،aaaa, abab و مشابه آن‌ها وجود دارد که هر یک از حروف جدید نمایانگر یک موتیف لحنی جدید است (Slobin, 1977: 26).

۵ـ۱. طبقه‌بندیِ دِسان‌ها

اسلوبین و ژرانسکا کمینک (2001:923) به دو نوع دِسان اشاره می‌کنند، بخش‌هایی از زنجیرهٔ حماسی[۱۰] و داستان‌های عامیانه[۱۱] که بین قصه‌های شفاهیِ عامیانه و متون مکتوب کلاسیک قرار می‌گیرند. از سوی دیگر، برخی همچون رایشل حماسه را در ادبیات ترکمنی مترادف با دِسان می‌دانند و آن‌ها را در سه دسته طبقه‌بندی می‌کنند:

> دِسان‌هایی با چشم‌انداز قهرمانی که شاخه‌های مختلف کوراُغلو بدان تعلق دارد، دِسان‌هایی که در آن‌ها ماجراها و رنج‌های یک زوج عاشق در پیش‌زمینه است و گاهی از رُمانس‌های منظوم ادبی مانند لیلی و مجنون برگرفته شده‌اند و دِسان‌های ملهم از مضامین مذهبی که با قهرمان‌هایی از تاریخ مسلمین و افسانه‌ها شکل گرفته‌اند (Reichl, 2003: 70).

در نوشته‌های پیشینِ رایشل، میان حماسه و داستان قهرمانی فرق آشکار و روشنی مشاهده می‌شود. بدین شکل که او دِسان‌های ترکمنی با مضامین قهرمانی را از «حماسه‌های قهرمانیِ» متداول در ادبیات جدا می‌داند. «بیشتر داستان‌های ترکی از نوع داستان‌های قهرمانی و داستان‌های عاشقانه‌اند. داستان‌های قهرمانی نباید با حماسه‌های قهرمانی خلط شوند؛ چراکه ساختار پی‌رنگ داستان و سبک آن‌ها داستان‌گونه[۱۲] است حتی اگر تأکید بر ویژگی‌های قهرمانی شخصیت اول باشد» (Reichl, 1992: 133). رایشل تأکید می‌کند که «داستان‌های گوراُغلی به همین نوع تعلق دارند» و این داستان‌های قهرمانی در کنار دیگر داستان‌ها قرار می‌گیرند.

> در گروهی از داستان‌ها به‌ویژه نمونه‌های گردآوری‌شده از ترک‌ها، آذربایجانی‌ها و ترکمن‌ها قهرمان و عاشق موسیقی‌دان دوره‌گردی است که عواطف و احساسات خود را در شعر و آوازی که تصنیف کرده است بیان می‌کند. عاشیق غریب مشهورترین نمایندهٔ این زیرگونه است (ibid).

بأش‌گوز نیز داستان‌های مردمی ترکی را به دو دستهٔ داستان‌های قهرمانی و عاشقانه طبقه‌بندی می‌کند (Başgöz, 1952: 332). چنان که دریافت می‌شود بهترین شکل

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

طبقه‌بندی دِسان‌ها در این سنت مربوط به داستان‌هایی است که با مضامین قهرمانانه، عاشقانه و مذهبی است.

۵ـ۲. مضامین قهرمانانه

شاخص‌ترین داستان با مضمون قهرمانی در سنت دِسان‌خوانی، داستان کوراُغلـو بـه ترکمنـی گوراُغلی است که در میان بسیاری از ترکان از بالکان گرفته تا قزاق‌ها و اویغورها در آسـیای مرکزی و سیبری و حتی در میان غیـرتـرک‌زبـان‌هـا رایـج اسـت (Reichl, 1992: 152). در فرهنگ‌های مختلف موسیقاییِ عامه در ایران نیز شـاهد حضـور ایـن داسـتان یـا قطعـات و مجالسی منتسب بدان هستیم. در میان ترکمن‌ها به‌سبب باور به نیای ترکمنـی کوراُغلـو، ایـن داستان جایگاه ویژه‌ای نسبت به دیگر داسـتان‌هـا دارد. گویـا در میـان تـرکمن‌هـا خوانـدن آوازهای جنگی در آغاز نبرد یا شبیخون و تهاجم به سرزمین‌هـای دیگـر مرسـوم بـوده است (Chadwick, 2010: 74). خوجکو می‌گوید در طول نبـردهـای تـرکمن‌هـا بـرای استقلال از اربابان ایرانی‌شان، زمانی که دو سپاه در مقابل هم قرار می‌گرفتند ایرانی‌ها بـا خواندن *شاهنامه* و ترکمن‌های کـوچ‌نشـین بـا خوانـدن آوازهـای گـوراُغلی بـرای هـم رجزخوانی می‌کرده‌اند (Chodźko, 1842: 4).

در میان ترکمن‌ها بنا بر این باور که کـوراُغلی از «گـور» زاده شـده اسـت، ایـن داستان «گوراُغلی» به معنای «فرزندِ گـور» نامیـده مـی‌شـود (مسـعودیه، ۱۳۷۹: ۳۶ – ۳۷ ؛ Zeranska-Kominek, 1994: 2). رئیس‌دانا روایت‌های کوراُغلی را به دو گونهٔ شـرقی (روایت های آسیای میانه: ترکمنی، ازبکی، تاجیکی و قزاقی) و غربی (آذربایجان، قفقـاز و آناتولی) تقسیم می‌کند. او معتقد است در گونهٔ شرقی به‌جز روایت ترکمنی که به نظم و نثر نوشته شد و رابط گونهٔ شـرقی و غربـی اسـت، بقیـهٔ روایـت‌هـا منظـوم هسـتند. همچنین، او گونهٔ ترکمنی را از دیگر روایت‌های آسیای میانه به گونهٔ آذربایجانی شبیه‌تر می‌داند (رئیس‌دانا، ۱۳۶۸: ۲۹۳ – ۲۹۷). برای نمونه، متن تاجیکی آن تنهـا بـه نظـم اسـت و همراه با دنبوره اجرا می‌شود (رحمانی و قدیری، ۱۳۹۴: ۳۶۷). اسلوبین نیـز گونـهٔ گـوراُغلی ترکمنی را گـذاری از گونـهٔ آذربایجـانی بـه ازبکـی مـی‌دانـد (Slobin, 1977: 25). در این‌گونه هر مجلس تعداد زیادی ترانه دارد که بیشتر آن‌ها در ارتباط با خـودِ قهرمـان و

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

تعداد اندکی به پسرش ایاز و برخی از یاران او مربوط است (Chadwick, 2010: 58). ضبط و گردآوری داستان گوراُغلی از روایت باغشی‌ها در ترکمنستان از دههٔ ۳۰ قرن بیستم میلادی آغاز شده است. در این میان، معروف‌ترین روایت اجرای پهلوان باغشی آتااوغلی است که ۱۲ مجلس از مجالس چاپ‌شدهٔ گوراُغلی ترکمنی بر اساس روایت او است. او این ۱۲ مجلس را به‌طور کامل از حفظ اجرا می‌کرد و این‌طور می‌گفت که پدرش در اوایل قرن ۱۹ میلادی این داستان را به‌جز مجلس آخر، یعنی مرگ گوراُغلی در یک اجتماع بزرگ باغشی‌ها اجرا کرده است (رئیس دانا، ۱۳۶۸: ۳۱۴ – ۳۱۵).

تعداد مجالس، نام و منشأ پیدایش آن‌ها و سیر داستان در روایت‌ها و گونه‌های مختلف داستان در فرهنگ‌های موسیقایی آسیای میانه متفاوت است. برای نمونه، خلاف روایت‌هایی که در آن کوراُغلی با «نگار» دخترِ سلطانِ عثمانی، ازدواج می‌کند (یوسف‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۱۶)، در گونهٔ ترکمنی و اُزبکی، گوراُغلی با «آغا یونس‌پری» که در باغ ارم ساکن است، ازدواج می‌کند. همچنین برای نمونه‌ای از تفاوت در نام داستان‌ها در روایت‌های مختلف می‌توان به مجلس «خِرمِن‌دألی» اشاره کرد. در گونهٔ ترکمنی این مجلس «حرمن‌دالی»، در اُزبکی «خیرمن‌دالی» یا «خَرمَن‌دالا» و در میان قره‌قالپاق‌ها «قرمن‌دالی» نامیده می‌شود. «دالی یا دالا» در زبان ترکی به معنای شجاع و دیوانه به‌کار برده می‌شود (Reichl, 1992: 156).

با وجود شباهت‌های موجود بین گونهٔ ترکمنی و ازبکی، فلدمن بر اساسِ مجموعه‌های چاپ‌شده از گوراُغلی در دههٔ ۱۹۳۰ میلادی در ترکمنستان، ویژگی‌های متفاوتی بین روایت ازبکی و ترکمنی مشاهده کرده است. او یادآور می‌شود برخی از گونه‌های ترکمنی با روایت‌های ازبکی و آذربایجانی در ساختار متفاوت‌اند و به روایت‌های جنوب قفقاز شباهت دارند. همچنین فلدمن اشاره می‌کند گوراُغلی ترکمنی خلاف داستان‌های آذربایجانی استاندارد نشده‌اند و تفاوت‌های زیادی در گونه‌های ترکمنی دیده می‌شود که به اعتقاد او قسمتی از این ویژگی‌ها از گونه‌های رایج از این داستان در شمال شرقی ایران گرفته شده است (Feldman, 1980: 77).

دو خصیصهٔ مهمِ داستان گوراُغلی ترکمنی که آن را از سایر گونه‌ها متمایز می‌کند، یکی صحبت از تبار ترکمنی گوراُغلی و دیگری حضور عناصر ماوراءالطبیعه در

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

این‌گونه است. خوجکو (3 :1842) گوراُغلی را ترکمنی از طایفهٔ تکه می‌داند که در نیمهٔ دوم قرن ۱۷ میلادی در خراسان به‌دنیا آمده و به آذربایجان رفته است. گوراُغلی ترکمن دیگر شروری از طبقهٔ فرودست جامعه نیست؛ بلکه رئیس قبیله است. به همین جهت در روایت ترکمنی برای نخستین‌بار از تبار گوراُغلی سخن به‌میان می‌آید. در این نسخه پدر و پدربزرگ گوراُغلی پیش از او رئیس قبیله بوده‌اند و به این ترتیب مشروعیت او برای ریاست توجیه می‌شود. هرچند که این نقش مانع او برای غارت کاروان‌ها و نبردهای خونین نمی‌شود و در عین حال او کماکان نقش خواننده را نیز ایفا می‌کند. عناصر ماوراءالطبیعه نیز که در نسخهٔ آذری کاملاً غایب هستند در نسخهٔ ترکمنی فراوان به چشم می‌خورند. برای نمونه، می‌توان به ازدواج گوراُغلی با پری به‌جای شاهزاده‌خانم و وجودِ یاری‌رسانان قدرتمندی مانند حضرت علی (ع)، خضر الیاس و چهل پیران اشاره کرد (Wilks, 2001: 310-312). به اعتقاد ویلکس تغییر ماهیت «کوراُغلو»یِ زمینی آذری به «گوراُغلی»ای با ویژگی‌هایی مشابه «شاه – قهرمانِ ایرانی» نخستین گام در شکل‌گیریِ «زنجیرهٔ حماسی» است (ibid). از این رو گونهٔ ترکمنی داستان گوراُغلی ماهیتی دوگانه به‌صورت نیمی افسانه و نیمی تاریخی یافت که به بدیل‌های آن در فرهنگ ایرانی شبیه است.

چولده قال سانگ ایت قوش قونار لاشنگه غیرآت منی چاندویله سن‌یتر

چول یرلرده سوسیلیق ده قالمیشام غیرآت منی چاندویله سن‌یتر

برگردان: اگر در بیابان بمانی لاشه‌ات طعمهٔ سگ و پرندگان خواهد شد، غیرآت تو مرا به چاندویل برسان. اکنون در صحرای خشک و بی‌آب تنها مانده‌ام، غیرآت تو مرا به چاندویل برسان (مسعودیه، ۱۳۷۹: ۳۹ – ۴۰) (بخشی از قطعه‌ای با نام سن‌یتر به معنی «تو برسان» مربوط به زمانی که گوراُغلی عاجزانه از اسبش غیرآت می‌خواهد که او را به چاندویل برساند).

در ارتباط با شیوهٔ اجرای گوراُغلی از سوی باغشی‌ها، ژرانسکا کمینک اشاره می‌کند که هیچ باغشی‌ای در گذشته و حال متن کامل داستان را نمی‌داند و یک یا دو یا نهایتاً ۳ یا ۴ مجلس را اجرا می‌کند. البته، مجموعه‌ای که او جمع‌آوری می‌کند از سوی خنیاگرانی اجرا می‌شود که داستان را روایت نمی‌کنند (تیرمچی باغشی‌ها) و صرفاً

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

بخش‌های منظوم را اجرا می‌کنند. در این میان «پهلوان‌باغشی»، همان‌گونه که اشاره شد، تنها باغشی‌ای بوده که تمامی مجالس به‌جز مجلس آخر را اجرا کرده است. ژرانسکا کمینک تأکید می‌کند که باغشی‌ها تا به امروز همواره از اجرای مجلس آخر یعنی مرگ گوراُغلی منع شده‌اند؛ زیرا مرگ با ارواح جهان زیرین مرتبط است و هیچ باغشی‌ای اجازهٔ ارتباط با آن‌ها را ندارد (Zeranska-Kominek, 1994: 3).

دیگر داستان قهرمانانه در کارگان[۱۳] موسیقی باغشی‌ها، داستانِ یوسف و احمد، به ترکمنی یوسپ اِخمِت یا اِخمِد، است. به غیر از اجرای این داستان در میان ترکمن‌ها رایشل (1992: 68,154) به اجرای داستان یوسف و احمد در میان ازبک‌ها و قره‌قالپاق‌ها نیز اشاره می‌کند. در دسته‌بندی داستان‌ها در کارگان موسیقایی ازبکی نیز ژیرمونسکی داستان «یوسف و احمد» را در دستهٔ داستان‌های قهرمانی قرن شانزدهم آورده است (Zhirmunsky, 2010: 283). نخستین نسخهٔ ویرایش‌شده از این داستان در قرن ۱۶ و ۱۷ میلادی به وسیلهٔ وامبری نوشته شده و به زبان اصلی و ترجمهٔ آلمانی چاپ شده است (همان، ۲۷۴). البته، در اواخر قرن ۱۹ میلادی این داستان با نام‌های دیگری همچون *بوزاوغلان احمدبگ هم یوسف‌بگ* نیز به‌صورت چاپ سنگی منتشر شده است (یاز بردیف، ۱۳۸۲: ۱۰۵). در این داستان نیز حضور عناصر ماوراءالطبیعه را می‌توان شاهد بود البته، نه به پررنگی داستان گوراُغلی. در داستان یوسف و احمد اولیاءالله همچون غوث، غیاث، خضر و حضرت علی(ع) در خواب به یوسف شربتی می‌دهند و او را نصیحت و راهنمایی می‌کنند یا حضور «بابا قنبر» شاگرد حضرت علی(ع) در نقش یاری‌رسان در داستان، در قسمت‌هایی از آن همچون مناظرهٔ یوسف با گوگجیک‌بخشی(شاعر دربار گوزل‌شاه) طنز حضوری پررنگ دارد (درویشی، ۱۳۸۰: ۷۰).

۵ـ۳. مضامین عاشقانه

قهرمان‌های رمانس‌های ترکی زوج‌های عاشقی همچون «کرم و اصلی‌خان»، «حمرا و صیاد خان‌پری»، «غریب و شاه‌صنم» هستند. این داستان‌ها به‌صورت گسترده‌ای در میان ترکمن‌ها، آذری‌ها و عثمانی‌ها رواج دارند و با نامِ «داستان‌های عاشقانه» شناخته می‌شوند (Zhirmunsky, 2010:328). البته، همان‌گونه که ژیرمونسکی نیز یادآور

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

می‌شود، داستان‌هایی همچون «یوسف و زلیخا» و «لیلی و مجنون» که در دِسان‌خوانی اجرا می‌شوند، بسیار به نمونه‌های فارسی آن‌ها نزدیک است (ibid, 316-317). محققان بومی و روس این داستان‌های ترکی را به روش‌های مختلفی طبقه‌بندی کرده‌اند که تمامی زیرگونه‌های آن‌ها دارای ویژگی‌هایی مشترک و مرتبط با ساختار روایی، سبک و اجرا هستند. عشق و ماجراجویی مضمون اصلی این داستان‌هاست؛ بدین صورت که عشاق پیش از پیوندشان مسیری از ناملایمت‌ها، موانع و جدایی‌ها را می‌پیمایند؛ اما بیشتر ساختار روایت چندبخشی به پیوندی ضعیف میان ماجراها منجر می‌شود (Reichl, 1992: 132). الگوی داستانی معمول در این دسان‌ها زندگی یک خواننده یا باغشی محبوب است (Başgöz, 1952: 331). در این داستان‌ها خط اصلی روایت به‌صورت منثور و بیان احساسات قهرمان مرد یا زن به‌صورت منظوم و با آواز، از سوی باغشی با همراهی دوتار اجرا می‌شود. چنان‌که باش‌گُوز (ibid, 331-339) و یوسف‌زاده (۱۳۸۸: ۱۲۷ – ۱۳۲) نیز این داستان‌ها را تحلیل کرده‌اند، از تجزیه و تحلیل این داستان‌های عاشقانه می‌توان به ساختاری مشابه در پی‌رنگ آن‌ها مطابق الگوی ثابتِ ارائه، اوج و گره‌گشایی پی‌برد. زمانی که پی‌رنگ مفصل می‌شود شیوه‌های متنوع بسط و گسترش در دِسان به‌چشم می‌خورد. ویژگی این داستان‌ها پی‌رنگ اصلی با معرفی بخش‌های مجزا حول محور داستان اصلی است. فنی که در عمل به دو پی‌رنگ موازی منجر می‌شود. البته، بعضی اوقات این پی‌رنگ‌ها در هم تنیده نیستند؛ بلکه به‌دنبال هم می‌آیند (Kurbanova, 2000: 120).

گل بالام استارلر سنی	ایسته لینگ باغده‌دیر باغده
قرمز گل نگدان تیریلی	خان‌صایاد باغده دیر باغده
صحبتی بار سازلر بیلان	اوردگی بار غازلر بیلان
بیر بو لجک غزلر بیلان	بال صایاد باغده دیر باغده

برگردان: عزیزم تو را صدا می‌زنند، محبوبهٔ تو در باغ است. از گل قرمز تو بچینم، خان‌صایاد اکنون در باغ است. با ساز و صحبت مشغول است، با تعدادی اردک و غاز در حوض، همراه گروهی از دختران، خان‌صایاد اکنون در باغ است (مسعودیه، ۱۳۷۹: ۴۶ – ۴۷) (بخشی از کلام قطعه‌ای با نام بال‌صایاد از داستان عاشقانهٔ صایاد و حمرا).

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

مرحلهٔ پیدایش در این داستان‌ها شرح زمینه‌ای است که در آن دو قهرمانِ داستان به دنیا می‌آیند و سرنوشت از پیش تعیین‌شدهٔ آن‌ها معرفی می‌شود. برای نمونه «شاه‌صنم» دختر «شاه‌عباس» پادشاه شهر «دیار بکر» و «غریب» پسر «حسن» وزیر پادشاه، «زهره» دختر «باباخان» پادشاه ولایت «تاتار» و «طاهر» پسر وزیر او، «حمرا» پسر «احمدخان» خان آذربایجان و «سرونیاز» دختر «محمدخان» وزیر او هستند. سرنوشت از پیش تعیین‌شدهٔ این زوج‌ها چنین است که پدران دو قهرمان داستان با یکدیگر عهد می‌بندند تا در صورت بچه‌دار شدن آن‌ها را به عقد یکدیگر درآورند.

مرحلهٔ دوم گرهی است که در مسیر رسیدن عاشق و معشوق به یکدیگر و سرنوشت آن دو اتفاق می‌افتد. نحوهٔ روی دادن این گره در داستان‌ها با یکدیگر متفاوت است. در داستان «صایاد و حمرا» در شب عروسی حمرا و سروناز، حمرا با شنیدن وصف «صایادخان» دختر پادشاه قزل‌آلمه عاشق او می‌شود و شبانه برای دیدنش به قزل‌آلمه می‌رود. در داستان «زهره و طاهر» «باباخان» پدر زهره عهد خود را مبنی بر ازدواج زهره و طاهر می‌شکند و دستور می‌دهد طاهر را درون صندوقچه‌ای به آب بیندازند. در داستان «شاه صنم و غریب» نیز پادشاه عهد خود را نادیده می‌گیرد و «غریب» خواهرش «گل‌جمال» و مادرش «آبادان» را از شهر اخراج می‌کند.

مرحلهٔ سوم سیر و سلوک عاشق است در هجرانِ معشوق و ماجرای وصل‌های گاه‌به‌گاه و کوتاه‌مدت و عاشقانه‌هایی که میان آن دو رد و بدل می‌شود. تمامی قهرمانان مرد این داستان‌ها نوازنده و خواننده هستند و در موقعیت‌های مختلفِ این سیر و سلوک، اشعاری عاشقانه اجرا می‌کنند. این مرحله شرح ماجراهایی است که برای «طاهر» و «غریب» در راه بازگشت به سرزمینشان و برای «حمرا» و پدرش «عاشق‌احمد» در راه ولایت «صایادخان» اتفاق می‌افتد. در این مرحله در تمامی داستان‌ها نقطهٔ اوج تراژیکی نیز وجود دارد. در داستان «صایاد و حمرا» «عاشق‌احمد» پدر «حمرا» عاشق «صایادخان» می‌شود. «طاهر» اعدام می‌شود، «زهره» خودکشی می‌کند و «غریب» نیز به مرگ محکوم می‌شود.

پردهٔ آخر ماجرای خوشِ وصل عاشق و معشوق است. دو قهرمان به هر شکل ممکن به هم می‌رسند. حتی اگر شده به‌مدد حضرت علی (ع) و حضرت خضر از گور

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

برمی‌خیزند. در داستان «زهره و طاهر» یا در داستان «صیاد و حمرا» قهرمان مرد با هر دو معشوق خود ازدواج می‌کند. البته، رویدادهای خارق‌العاده و خارج از روند داستان در پردهٔ آخر را شاید بتوان پیوست‌هایی متأخر به این داستان‌ها دانست، به این معنا که بخش زیادی از این پایان‌های خوش در مرحلهٔ آخر را بعدها روایتگران و باغشی‌ها به داستان‌ها الحاق کرده‌اند. پایان‌بندی داستان «اصلی و کرم» که بأش‌گوز نقل کرده است، نمونه‌ای شایستهٔ توجه است. در انتهای داستان همان‌طور که می‌دانیم «کَرَم» می‌میرد و به معشوقش نمی‌رسد. یکی از روایتگرانی که در مجلسی داستان را روایت می‌کرد، در انتهای داستان با عتاب یکی از حضار بلندپایه مواجه می‌شود که «کَرَم را نکشی که می‌کشمت». این روایتگر که در جنوب آناتولی به روایتگری مشهور است که «کرم را نکشت»، بعد از تحدید حضار، پایان داستان را تغییر می‌دهد و راهی برای زنده ماندن «کَرَم» و رسیدن او به معشوقش پیدا می‌کند (Başgöz, 1952: 333). این موضوع بررسی بیشتری را می‌طلبد که آیا این داستان‌های عاشقانه که امروزه پایانی خوش دارند در گذشته، یعنی حدود ۱۰۰ سال پیش این‌چنین پایان نمی‌یافته‌اند و بعدها روایتگران این پایان‌بندی‌ها را بر اساس آرزوهای مخاطبانشان تغییر داده‌اند.

۵ ـ ۴. مضامین مذهبی

در میان داستان‌های با مضامین مذهبی در این سنت، از «باباروشن» و «زین‌العرب» می‌توان نام برد. داستان «باباروشن» شرح دستگیری حضرت علی (ع) از مستمندان و ستمدیدگان است. باباروشن به‌سبب مشکلاتی که برای او به‌علت بدهکاری به یک یهودی اتفاق می‌افتد از پیامبر (ص) کمک می‌خواهد و حضرت علی (ع) برای این‌کار داوطلب می‌شود. در داستان «زین‌العرب» محمد حنفیه عاشق «زین‌العرب» دختر «قطره-شاه» می‌شود و به اسارت شاه در می‌آید. حضرت علی (ع) به یاری او می‌شتابد و محمد و زین‌العرب را به یکدیگر می‌رساند (شادمهر، ۱۳۸۹: ۱۵۷ – ۱۵۹). خلاف نظر بیشتر پژوهشگران حوزهٔ ادبیات و فرهنگ ترکمن، به‌نظر می‌رسد ساختار داستان «زین‌العرب» مشابه الگوی حاکم بر داستان‌های عاشقانه و ورود مضامین اسلامی به این داستان‌هاست. یوسف‌زاده نیز دربارهٔ این داستان ـ که بخشی‌های شمال خراسان نیز آن

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

را اجرا می‌کنند ـ می‌نویسد: «در این داستان، علی(ع) دارای همهٔ صفاتی است که قهرمانان معمولاً در داستان‌ها دارند» (۱۳۸۸: ۱۰۸). این داستان ماجرای عاشقانهٔ «محمدحنفیه» پسر حضرت علی (ع) و «زین‌العرب» دختر پادشاه را نقل می‌کند که شخصیتی مذهبی یاری‌رسان قهرمان است. داستان‌های مذهبی همچون زین‌العرب و باباروشن در ترکمنستان را صرفاً باغشی‌های «پاک» اجرا می‌کنند. این افراد نمازهای پنج‌گانه‌شان را می‌خوانند و از نوشیدن الکل و استعمال دخانیات پرهیز می‌کنند (Kurbanova, 2000: 123).

۶. موقعیت کنونی سنت

در ترکمن‌صحرا نسخه‌هایی متفاوت و منسوب به سرایندگانی مختلف از داستان‌ها وجود دارد. بدین صورت که نویسندگان و شاعران بسیاری این داستان‌های شفاهی را مکتوب کرده‌اند؛ اما در کارگان موسیقایی باغشی‌ها گفته می‌شود که داستان از نسخه‌ای مشخص اجرا می‌شود. برای نمونه، داستان «گل‌وبلبل» دارای ۲۳ عنوان شعر است که ۲۰ شعر آن در قالب مسمط مربع و ۳ شعر آن در قالب مخمس سروده شده است. در ادبیات ترکمنی دو داستانِ «گل و بلبل» وجود دارد که یکی سرودهٔ «شاه‌بنده» و دیگری سرودهٔ «لطفی» است. البته، گفتنی است که از این داستان تنها بخش‌های منظوم آن به‌جای مانده است و از بخش‌های منثور داستان اطلاعاتی در دسترس ما نیست. با وجود شباهت‌های زیاد این دو داستان به یکدیگر داستانِ «شاه‌بنده» نسبت به داستان «لطفی» ویژگی‌ها و عناصر ترکی بیشتری دارد (شادمهر، ۱۳۸۹: ۱۷۶) و باغشی‌ها نیز آن را برای اجرا برگزیده‌اند. همچنین، می‌توان به سه نسخهٔ متفاوت از داستان «زهره و طاهر» منسوب به شاعران مختلف اشاره کرد. معروف‌ترین این نسخه‌ها که در میان باغشی‌ها کاربرد دارد، سرودهٔ «ملأنفس» است. پیش از ملأنفس دو شاعر ترکمن یکی «سیدمحمد صیادی» به ترکی جغتایی و در وزن عروضی در بحر «هزج» و دیگری «بنده‌مراد خوارزمی» به‌صورت نظم و نثر این داستان را نوشته‌اند (همان، ۲۴۷). با وجود آنکه اطلاع‌رسانان دربارهٔ کلام هر آیدیم در بخش کلام روایی به داستانی خاص و سراینده‌ای

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

مشخص اشاره می‌کنند؛ اما تناقضات بسیاری در انتساب کلام به داستان‌ها و سراینده‌های مختلف در داده‌ها مشاهده می‌شود.

روشن است که در این میان به نسخه‌های چاپی نیز نمی‌توان استناد کرد؛ زیرا این نسخه‌ها نیز از اجرای باغشی‌ها مکتوب شده‌اند و این اختلافات در آن‌ها نیز وجود دارد و این امر مؤید فقدان نسخه‌ای استانداردشده از این داستان‌ها در میان ترکمن‌هاست. باغشی‌ها خود به‌صورت پیش‌فرض تنها نسخه‌ای خاص از این داستان‌ها را در نظر دارند. بدین شکل که قطعاً اگر اسم داستان مشخص شود تنها به یک نویسندهٔ مشخص منتسب می‌شود. وقتی از کلام آیدیمی (قطعه‌ای) قدیمی از باغشی سؤال می‌کنیم، او در جواب بندهای مختلف شعر را در ذهن خود مرور می‌کند. او از روی نشانه‌هایی همچون اسم یکی از قهرمانان داستان که در شعر پیدا می‌کند نام داستان را می‌گوید. از منظر باغشی‌ها وقتی در کلام آیدیمی مثلاً «صایاد، حمرا، بال، آذربایجان، دورنا و ...» آمده شعر حتماً مربوط به داستان «صیاد و حمرا» بوده و چون این داستان سرودهٔ «شاه‌بنده» است، کلام این آیدیم به او نسبت داده می‌شود.

در برخی موارد نمونه‌های ترکمنیِ داستان‌هایی همچون «یوسف و زلیخا» و «لیلی و مجنون» بسیار به نمونه‌های فارسی آن‌ها نزدیک است. بیشتر داستان‌های عاشقانهٔ مورد علاقهٔ اقوام ترک‌زبان یا به منابع مکتوبِ معین باز می‌گردند؛ همچون داستان‌های سیف‌الملک و حمرا، گل و صنوبر، یا اقتباس‌هایی ادبی هستند که نه‌تنها به‌صورت شفاهی، بلکه در قالب متونی مکتوب از سوی قصه‌خوان‌ها نقل می‌شده‌اند؛ همچون داستانِ «زهره و طاهر». ولیخانُف، وامبری و بعدتر دانلُف و دیوایِف به دست‌نویس‌هایی که منابعِ این داستان‌ها بوده است، اشاره کرده‌اند. از انتهای قرن نوزدهم این نسخه‌ها در قازان و بخارای جدید با چاپ سنگی زیاد شده‌اند. نسخه‌های مکتوب این حکایت‌ها از دیرباز نقش مؤثری در شکل‌گیری سنت شفاهی این اجراها داشته‌اند. می‌توان گفت در گونهٔ داستان‌های عاشقانه تأثیر این منابع مکتوب کمابیش با سنت شفاهی درآمیخته است (Zhirmunsky, 2010: 316-317).

ژیرمونسکی معتقد است که گونه‌های ترکمنی داستان‌های عامیانه از ریشه‌های گوناگون به نویسنده‌های مختلفی منسوب‌اند. تمامی این نویسندگان و ادیبان در قرن

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

هجدهم و ابتدای قرن نوزدهم، نخستین نمایندگان ادبیات مکتوب ترکمنی‌ای هستند که مهم‌ترین ویژگی آن شباهت بسیارش به فرهنگ عامه است. انتساب این داستان‌های قدیمی و محبوب آسیای میانه به این نویسندگان تنها به این معناست که این نسخه‌های کلاسیک برگرفته از داستان‌های فرهنگ عامه، در زمان ظهور سنت نوشتاری است که این ادیبان اجرای خوانندگانی را که آن‌ها را اجرا می‌کرده‌اند ثبت کرده‌اند (ibid: 328). این نکته از این جهت مهم است که بخش بیشتری از سرایندگانی که داستان‌ها بدان‌ها منتسب می‌شود، جزو باغشی – شاعرهای قرن ۱۷ و ۱۸ میلادی در میان ترکمن‌ها هستند. این باغشی – شاعرهای باسواد همچون شاه‌بنده (شادمهر، ۱۳۹۰: ۱۷۶) و ملأنفس (آشیروف، ۱۳۸۹: ۱۵)، غایبی (گلی، ۱۳۶۶: ۱۸۵)، دولت‌محمد قیزبال (معطوفی، ۱۳۸۱: ۱۷۵۷) و دیگران، درواقع ادیبانی هستند که این روایت‌های شفاهی را با نام خود مکتوب کرده‌اند. فلدمن معتقد است که عندلیب نخستین شاعر باسوادی بوده که به مکتوب کردن «حماسه‌های» در اصل شفاهی باغشی‌های ترکمن گرایش داشته است (Feldman, 1992: 172).

مهم‌ترین تغییرات در این داستان‌ها طی مکتوب شدن آن‌ها در قالب نسخه‌های چاپی به زبان ترکمنی و به رسم‌الخط عربی روی داده است. تجدید چاپ‌های مختلف در زمان و مکان‌های گوناگون در نام و محتوای این داستان‌ها تغییراتی به‌وجود آورده است. چنان‌که ژیرمونسکی می‌گوید در چاپ‌های جدید در قازان و بخارا تغییراتی در «زبان» و «محتوا» اتفاق افتاده که چشم‌گیرترین آن‌ها «کاهش قطعات منظوم» و «اسلامی شدن» داستان‌هاست (Zhirmunsky, 2010:316-317). مهم‌ترین دلیل این رویداد ارتباط صنعت چاپ و نشر در منطقهٔ آسیای میانهٔ کنونی با مذهب است. مکان‌هایی که این نسخه‌های چاپی در آن نشر می‌یافته‌اند از مهم‌ترین مراکز اسلامی در منطقه بوده‌اند که به واسطهٔ نیاز به نشر کتب مذهبی در آن‌ها «مطبعه‌ها» شکل می‌گرفته‌اند.

ممنوعیت نسخه‌های مکتوب این داستان‌ها در دوره‌های بعدی را می‌توان عاملی مؤثر در فراموشی بخش‌های منثور و یکسان‌سازی نشدنِ گونه‌های ترکمنی این داستان‌ها دانست. در دوران کمونیسم کتاب‌های نوشته‌شده به زبان‌های اقوام ترک با نوشتار عربی به‌دلیل «ارتجاع دینی» و «ضد دولتی بودن» ممنوع بوده‌اند. مالکانِ این

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

کتاب‌ها یا آن‌ها را در خاک دفن می‌کردند یا در لای دیـوارهـای سـاختمان‌هـای در حـال احداث می‌گذاشتند. در غیر این صورت به‌عنـوان مـدرکی بـر دگراندیشـی بـرای مالـک آن دردسرآفرین می‌شدند. این ماجرا تنها مربوط به مضامین و محتوای مـذهبی نبـود و آثـار ادبی همچون داستان‌هـای «یوسـف و زلیخـا»، «زیـن‌العـرب» و «بابـا روشـن» در دورهٔ حکومت شوروی حتی یک‌بار هم منتشر نشد و نسخه‌های چاپی موجود مربوط به قبـل از ۱۹۱۷ میلادی در چاپخانه‌های خصوصی قازان و تاشکند به‌تدریج از گـردش خـارج شد (یاز بردیف،۱۳۸۲: ۸۷ – ۸۸). عدم امکان اقتباس از نمونه‌های مکتوب چاپی، سبب شـد در میان نسخه‌های چاپی معاصر از این داستان‌ها نیز اختلافات بسـیاری مشـاهده شـود. این امر در کنار ممنوعیت دِسان‌خوانی در دوران شوروی بـه ظـن قـدرت دِسـان‌هـا در تهیـیج روحیـهٔ خرابکـاری و توطئـه‌گـری در مـردم (Blackwell, 2013: 16)، در عـدم شکل‌گیری گونهٔ استانداردشدهٔ داستان‌هـای ترکمنـی بسـیار مـؤثر بـوده اسـت. بـه هـر صورت، چنین اقداماتی از دست رفتن این سنت را در ترکمنستان کنونی در پی داشته و تنها امکان حیات آن در میان ترکمن‌های ایران بوده است که آن هم به واسـطهٔ از دسـت رفتن بسترهای طبیعی اجرا، متأثر از تغییرات اجتمـاعی، رونـد یکجانشـینی در حـال از میان رفتن است.

۷. نتیجه

سنت شعری – موسیقایی دِسان‌خوانی سفری است که دِسان‌باغشی در آن شنوندگان را با خود همراه می‌کند. موضوع اصلی در این سنت دِسان و اجرای آن است. در بخش اجرا، ساختار اجرا یُل، شالوده و اساس این سنت را می‌سازد که به‌عنوان یک مفهوم کلی، چارچوب تمامی ساختارهای جزئی همچون تمهیدات روایی شامل ژست‌ها و فنون آوازی را برای بازسازی داستان هنگام اجرا و سیر صعودی موسیقی تعیین می‌کند. در این قسمت نیز در کنار تشابهات موجود با دیگر سنت‌های شعری – موسیقایی، ویژگی‌های خاصی مشاهده می‌شود که می‌تواند به درک بهتر فُرم و ساختار این سنت‌ها کمک کند. دِسان‌های ترکمنی توأم با ویژگی ادامه‌دهندگی و حفظ‌کنندگی بخش‌های مشترک فرهنگ ترکی، خصیصه‌های ترکمنی متفاوت با دیگر بدیل‌های ترکی، به نمایش

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

می‌گذارند که آن را با فرهنگ‌های ایرانی نیز مرتبط می‌کند. آنچه از مطالعهٔ این سنت به‌دست می‌آید، تأییدکنندهٔ فرضیه‌های پژوهشگرانی همچون ژیرمونسکی در مورد خصلت التقاطی این فرهنگ و نقش ارتباطی مهم آن در میان خانوادهٔ زبان‌ها و فرهنگ‌های ترکی در این منطقه است که البته باید به آن ارتباط با فرهنگ‌های ایرانی را نیز افزود، هرچند تاکنون بدان توجه نشده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Zhirmunsky
2. Chadwick
3. Reichl
4. Uspenskiĭ and Beliaev
5. Slobin and Zeranska-Kominek
6. Kurbanova
7. Prototype
8. Gestures
9. Schneider
10. Epic-cycle
11. Folk Novel
12. Romance like

۱۳. رپرتوار، مجموعه آثار موسیقایی

منابع

- آشیروف، آنه قربان (۱۳۸۹). *ترجمهٔ فارسی اشعار ملأنفس*. ترجمهٔ نظرمحمد گل‌محمدی. عشق‌آباد: رایزنی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران در ترکمنستان.
- اشپولر، برتولد (۱۳۵۱). *تاریخ مغول در ایران*. ترجمهٔ محمود میرآفتاب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- پقه، نازمحمد و امانقلیچ شادمهر (۱۳۷۷). «نوازندگی با دوتار دنیای شیرینی دارد، گفت‌وگو با نظرلی محجوبی». *یاپراق*. س ۱. ش ۲ و ۳. صص ۲۶ – ۲۸.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۸۰). *از میان سرودها و سکوت‌ها: گزیدهٔ نوشتار و گفتار*. تهران: موسسهٔ فرهنگی ماهور.
- دورینگ، ژان (۱۳۹۰). «خنیاگران تاجیکستان و کوراغلی‌خوانی فارسی (گورگولی‌خوانی)». ترجمهٔ ساسان فاطمی. *موسیقی ماهور*. س ۱۴. ش ۵۴. صص ۶۵ – ۷۹.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

- رئیس‌دانا، رحیم (۱۳۶۸). *کوراوغلو در افسانه و تاریخ*. تبریز: نشر نیما.
- شادمهر، امان قلیچ (۱۳۹۰). *سیری در تاریخ ادبیات ترکمن (از دوران اسلام تا قرن ۱۳ هجری/ ۲۰ میلادی)*. گنبدکاووس: ایل آرمان.
- صوفی راد، عبدالقهار (۱۳۷۷). «مختصری دربارهٔ شعر ترکمنی (۲)». *یاپراق*. س ۱. ش ۲ و ۳. صص ۶۵.
- فریزر، جیمز بیلی (۱۳۶۴). *سفرنامهٔ فریزر معروف به سفر زمستانی: از مرز ایران تا تهران و دیگر شهرهای ایران*. ترجمهٔ منوچهر امیری. تهران: توس.
- قجقی، نیازدردی و منصور مرادی (۱۳۸۱). «هرکس که به عشق موسیقی گرفتار شود تا آخر عمر با آن زندگی می‌کند، گفت‌وگو با ارازمحمدکلته نوازندهٔ کمانچه». *یاپراق*. س ۵، ش ۲۰. صص ۱۱۵ – ۱۲۰.
- کریمی، آنادردی (۱۳۹۱). *در میان ترکمن‌ها*. گنبدکاووس: ایل آرمان.
- کولیبوف دو بلوکویل، هانری دو (۱۳۹۴). *جنگ و اسارت در مرو: خاطرات یک فرانسوی از جنگ ۱۲۷۶ هجری بین سپاه قاجار و ترکمن‌های مرو*. ترجمهٔ اسلام هورن. تهران: صحرا دانش.
- گلی، امین (۱۳۶۶). *تاریخ سیاسی، اجتماعی ترکمن‌ها*. تهران: نشر علم.
- مارزلف، اولریش (۱۳۹۴ الف). «بررسی ادبیات عامیانه در چارچوب زبان فارسی». ترجمهٔ غلامحسین کریمیِ دوستان. *تاریخ ادبیات فارسی*. زیر نظر احسان یارشاطر. ج ۱۸. تهران: سخن. صص۴۳ – ۵۴.
- _____ (۱۳۹۴ ب). «ادبیات عامیانهٔ فارسی». ترجمهٔ سلمان اصحابی. *تاریخ ادبیات فارسی*. زیر نظر احسان یارشاطر. ج ۱۸. تهران: سخن. صص ۲۷۷ – ۳۰۵.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۷۹). *موسیقی ترکمنی: آوانویسی و تجزیه و تحلیل*. تهران: ماهور.
معطوفی، اسدالله (۱۳۸۱). *تاریخ، فرهنگ و هنر ترکمان*. ۳ ج. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- وامبری، آرمینیوس (۱۳۷۰). *سیاحت‌نامهٔ درویشی دروغین در خانات آسیای میانه*. ترجمهٔ فتحعلی خواجه نوریان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- هیوه‌چی، سویون (۱۳۸۱) «دستان های کوراوغلی و نجف‌اوغلان و خسروشاه را از حفظ می‌خوانم! مصاحبه با سویون هیوه‌چی دستان باغشی». *یاپراق*. س ۵، ش ۲۰.ص ۱۰۶.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

- یاز بردیف، آلماز (۱۳۸۲). *فهرست کتاب‌های چاپ قدیمی به زبان ترکمنی ۱۸۰۲ - ۱۹۱۷*. ترجمهٔ عظیم قلی بغده. مصحح علمی ارازمحمد سارلی. گرگان: مختومقلی فراغی.
- یوسف‌زاده، آمنه (۱۳۸۸). *رامشگران شمال خراسان. بخشی و رپرتوار او*. تهران: ماهور.
- Başgöz, Ilhan (1952). "Turkish folk stories about the lives of minstrels". *Journal of American Folklore*. pp. 331-339.
- Blackwell, Carole (2013). *Tradition and Society in Turkmenistan: Gender, Oral Culture and Song*. Routledge.
- 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.
- Chodźko, Alexander (1842). *Specimens of the Popular Poetry of Persia: As Found in the Adventures and Improvisations of Kurroglou, the Bandit-Minstrel of Northern Persia: and in the Songs of the People Inhabiting the Shores of the Caspian Sea*. London.
- Feldman, Walter (1980). *The Uzbek oral epic: documentation of late nineteenth and early twentieth century bards*. Columbia University.
- Feldman, Walter (1992). *Interpreting the poetry of Mäkhtumquli*, *In Muslims in Central Asia, Expressions of identity and change*. pp. 167-189.
- Kurbanova, Dzhamilya (2000). "The Singing Traditions of Turkmen Epic Poetry".In *The Oral Epic: Performance and Music*. ed. Karl Reichl, Berlin. Verlag für Wissenschaft und Bildung. pp. 115-128.
- Leotar, Frederic (2016). "Music of the Karakalpaks". In *The Music of Central Asia*. pp. 79-87.
- Reichl, Karl (1992). *Turkic Oral Epic Poetry: Tradition, Forms, Poetic Structure*. Vol. 1247. Taylor & Francis.
- Reichl, Karl (2000). *Singing the past: Turkic and medieval heroic poetry*. Cornell University Press.
- Reichl, Karl (2003). "Comparative notes on the performance of Middle English popular romance". *Western folklore*. Vol 62. No. 1/2. pp. 63-81.
- Reichl, Karl (2012). *Medieval oral literature*. Walter de Gruyter.
- Schneider, Albrecht (2010). "Music and gestures: a historical introduction and survey of earlier research". *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. Routledge. pp. 69-100.
- Slobin, Mark (1977). *Music of Central Asia and of the Volga-Ural Peoples*. Indiana University. Asian Studies Research Institute.
- Slobin, Mark and Zeranska-Kominek (2001). "Turkmenistan". *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. Edited by Stanley E. Sadie. Macmillan Press. Vol. 25. pp. 922-926.
- Spuler, B. (1986). *BAKHSHI*. In *The encyclopaedia of Islam*. Vol. 1. Leiden. E.J. Brill. pp. 953.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

- Wilks, J. M. (2001). “The Persianization of Köroğlu: Banditry and Royalty in Three Versions of the Köroğlu "Destan"”. *Asian Folklore Studies*. No.60 (2). pp. 305–318.
- Zeranska-Kominek, Sławomira (1994). *Turkmen epic singing: Köroglu*. UNESCO Collections. Auvidis. D8213.
- Zhirmunsky, V. (2010) “Epic Songs and Singers in Central Asia”. *Oral Epics of Central Asia.* Cambridge University Press. pp. 269-339.
- Uspenskiĭ, V. S. & V. Beliaev (1979). *Tyurkmenskaya muzyka*. Moscow.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]

Investigating Desān Khāni Tradition among Turkmen

Arman Goharinasab[*1]

1. M.Sc. in Ethnomusicology – University of Tehran.

Received: 29/07/2018 Accepted: 07/10/2018

Abstract

The tradition of storytelling has a very long history and, as an important part of oral literature, is considered very useful for recognizing culture and literature.Nevertheless, the researchers has paid little attention to the traditions of Desān Khāni among Turkmen. This tradition is composed of folk prose or poetic tales in which the singer define them in turn by a kind of musical instrument. This poetic and musical tradition can help us better understand the context of oral literature and its narrative techniques. In spite of key role and important character of this tradition in Turkmen culture, stories in Desān Khāni Tradition share some commonalities with Turkish ethnics in central Asia and Iranian cultures that insist on eclectic feature of this culture and its communicative function. In this article, the author tries to introduce, classify and study the stories of this tradition among Turkmen.

Keywords: Desān Khāni, Desān Bāqshi, Desān, Turkmen

***Corresponding Author's E-mail:** armangoharinasab@gmail.com

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2025-07-14]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1397.6.23.10.5]