نمایش‌واره‌ای مهجور

نگاهی به نمایش‌های قالب‌های شعری عاشیق‌های آذربایجان

مهدی سلطانی

عاشیق‌های معاصر، وارثان گنجینه‌های ادبیات و هنر پیشینیان خویش هستند. آنان از طبیعت، زندگی و سنت‌های دیرین مردم آذربایجان الهام گرفته و ایده‌های انسان‌دوستانهٔ هنر عاشیقی را در میان مردم ترویج می‌دهند. عاشیق، هنرمند با ساز و نوای آذربایجان است. او فقط نوازنده نیست، بلکه شاعر، آهنگ‌ساز، منظومه‌سرا، خواننده، هنرپیشه و داستان‌گوی مردم خود نیز هست. به بیانی دیگر، عاشیق‌ها بیشترین نقش را در بقا و مانایی فرهنگی و سنت‌های آذربایجان برعهده داشته‌اند.

برخی از محققان و ادبیات‌شناسان اعتقاد دارند که لفظ عاشیق از کلمه عربی عشق گرفته شده و با تغییراتی که جهت انطباق با موازین زبان‌شناسی آذری در آن ایجاد گردیده است، نام عمومی خنیاگران دوره‌گرد آذربایجان شده است. (محمدزاده صدیق، ۲۵۳۵: ۹) عاشیق‌های قدیمی اعتقاد دارند که این واژه به معنی کسی است که عاشق خداوند باشد.

نظریهٔ دیگر در خصوص لفظ عاشیق این است که این کلمه به معنی مقدس بوده و از کلمهٔ آشو و آشا در زبان اوستایی گرفته شده است. از آنجایی که زبان مردم آذربایجان ریشه در زبان‌های آریایی دارد، (برای اطلاعات بیشتر ر.ک. افشار، ۱۳۶۸) به نظر می‌رسد عاشیق نیز گویشی خاص از آشیک، آشوک، اَشک و اَشا به معنی مرد مقدس بوده باشد. (درویشی، ۱۳۸۰: ۲۲۷)

عاشیق، هنرمند مردم است و هنرمند مردم در پی تحسین و تکریم شدن نیست. «زندگی او وقف مردم است و هنر او، هنر وقفی از برای مردم. او در مراسم جشن و سرور، سوگ و عزا، شکار، باران‌خواهی و برکت‌طلبی شرکت می‌کند و با هنرش به این جشن‌ها و سوگ و اندوه‌ها معنی می‌بخشد.» (عناصری، ۱۳۷۴: ۱۵۴)

یکی از تأثیرگذارترین نمودهای هنر عاشیق‌ها را در ادبیات شفاهی آذربایجان می‌توان یافت. ادبیات شفاهی در واقع همان «اساطیر، افسانه‌ها، امثال، داستان‌ها، چیستان‌ها، لطیفه‌ها و نمونه‌هایی ادبی هستند که در طول هزاران سال شکل گرفته و هم‌پا با انسان رشد کرده‌اند. این آثار در گذر از عصری به عصر دیگر جلا یافته و شکل‌های نهایی خود را پیدا کرده‌اند. این نوع ادبیات در ذات و اصل خود غیر مکتوب بوده و به صورت شفاهی خلق شده و باز به صورت شفاهی و سینه به سینه به نسل‌های حاضر رسیده‌اند.» (صفرلی، ۱۳۷۶: ۱۷)

در آذربایجان، این نوع ادبیات به «شفاهی خلق ادبیاتی» معروف است که می‌توان آن را با ادبیات عامیانه و فولکلور همسان دانست. بارزترین نمونهٔ ادبیات شفاهی، اشعار و داستان‌هایی است که توسط عاشیق‌ها نقل می‌شود. عاشیق‌ها به لحاظ اینکه هم تولیدکننده و هم حافظ و نگهدار این ذخائر ادبی هستند، در ادبیات شفاهی آذربایجان از جایگاه ویژه‌ای برخودار شده‌اند.

در ادبیات عاشیقی، نثر و نظم مکمل یکدیگر هستند. عاشیق‌ها پس از خواندن هر شعر، با سود جستن از قالب نثر، به تفسیر آن می‌پردازند. نثر عاشیق‌ها نیز سرشار از آرایه‌های ادبی بوده و به لحاظ خیال‌انگیزی کم از شعر نیست. شاید به واسطهٔ اهمیت و جایگاه موسیقی در هنر عاشیقی و پیوند میان شعر و موسیقی است که عاشیق‌ها بیشتر به زبان شعر گرایش پیدا کرده‌اند.

اشعار عاشیقی را سوی[1] می‌نامند. این شعرها بر اساس وزن هجایی سروده می‌شوند و تعداد هجاها متناسب با قالب شعری تغییر می‌کند. (هیئت، ۱۳۶۷: ۹۱ ـ ۹۳) اساس هنر و شعر عاشیقی، بداهه‌سازی است. لذا اشعار عاشیقی، با شعر شفاهی تئاتر قابل تطبیق است. چنانچه

ژان لویی بارو می‌گوید: در شعر
نمایشی، ما شاعران باستانی را از نو بازمی‌یابیم که در پیش روی دیگران، آفرینش فی‌البداهه خود را به رقص و آواز بازمی‌گفتند.» (هادسن، ۱۳۸۲: ۴۰) و این همان شیوهٔ نقل داستان توسط عاشیق‌ها بوده و هست. بر این اساس، قرابت شعر عاشیقی و شعر نمایشی نمایان می‌گردد. البته دیرینگی هنر عاشیقی شباهت‌های این هنر با سایر نمونه‌های نمایشی را موجه می‌سازد.

برای شناخت دقیق از داستان‌های عاشیقی و بهره گرفتن از آن‌ها در خلق آثار نمایشی، آگاهی از انواع گوناگون شعر عاشیقی و زمینه‌های نمایشی آن‌ها ضروری به نظر می‌رسد. چرا که حجم غالب این داستان‌ها منظوم است. به همین منظور، قالب‌های شعر عاشیقی را بر اساس کارکرد در نقل داستان و برخورداری از زمینه‌های نمایشی، مورد بررسی قرار می‌دهیم:

دیوانی:

دیوانی از انواع شعر هجایی است و از سه تا پنج یا شش بند تشکیل می‌شود. اگر هر بند از دیوانی دو بیت داشته باشد، مصراع‌های آن پانزده هجایی، و چنانچه بندهای آن چهار بیتی باشد، مصراع‌های اول هشت هجایی و مصراع‌های دوم هفت هجایی سروده می‌شود. قافیه‌بندی در دیوانی به این صورت است: در بند اول، مصراع‌های دوم، چهارم و هشتم هم‌قافیه هستند که اصطلاحاً به آن‌ها «آنا قافیه» (= قافیهٔ اصلی) می‌گویند. در بندهای دیگر، مصراع‌های دوم، چهارم و ششم هم‌قافیه بوده و قافیهٔ مصراع هشتم بر اساس «آنا قافیه» شکل می‌گیرد. (عزتی، ۱۳۸۰: ۲) این شعر به لحاظ مضمون، مفاهیمی از قبیل رابطهٔ خالق و مخلوق، راه‌های معرفت و هدایت یافتن، باور و اعتقادات، چگونگی دست‌یابی به شیوهٔ صحیح زندگی و... را در بر می‌گیرد. (دربندی، ۱۳۸۳: ۴۷)

دیوانی زمانی اجرا می‌شود که عاشیق تازه‌وارد مجلس شده است. (همان اثر، ۴۷) در واقع زمانی که عاشیق مجلس خود را آغاز کرد، با خواندن دیوانی مخاطب را برای شنیدن مطالبی که در نظر گرفته است، آماده می‌کند. بر این اساس، دیوانی‌ها در حکم مقدمه‌ای در نظر گرفت که عاشیق به وسیلهٔ آن پیش‌زمینه‌ای از داستان نقل را در مجلس ایجاد کرده و مخاطب را برای دریافت مفاهیم مورد نظر آماده می‌سازد.

عاشیق‌ها در غالب دیوانی‌های خود، ارادت قلبی خویش نسبت به امام علی(ع) و خاندان پیامبر(ص) را نمایان ساخته و به تبلیغ افکار تشیع می‌پردازند. این لحظات از مجلس‌های عاشیقی را می‌توان یادآور مناقب‌خوانی دانست.

مناقب‌خوانان ظاهراً از دورهٔ آل بویه در عراق وجود داشته‌اند. آنان قصیده‌هایی را در مدح علی(ع) و سایر ائمهٔ اطهار خوانده و مغازی امام علی و داستان پهلوانی و جنگاوری‌های او را که به صورت حماسه‌هایی مذهبی بود، برای مردم نقل می‌کردند. (بیضایی، ۱۳۸۳: ۶۹)

نمونه‌هایی از دیوانی خواندن عاشیق‌ها را در گونه‌های دیگر نمایش ایرانی نیز می‌توان یافت. شیوهٔ غالب در نمایش‌های سنتی ایران چنین است که نمایشگر با مطرح کردن مفاهیم و مضامین اعتقادی و باورداشت‌های مشترک، زمینه‌های ارتباط با مخاطب را فراهم می‌آورد.

شاید بهترین نمونه برای دیوانی‌خوانی عاشیق‌ها، پیش‌خوانی کردن نقال‌ها باشد. در مجالس نقالی، هنگام شروع نقل «نخست یک پیش‌خوان که شخصی است از دوستداران نقل و اغلب فرزند نقال (و گاهی نقال معتبر نسل بعد) غزلی یا قطعه‌ای یا شعری دیگر را از شاعر بزرگ پیشین به آواز می‌خواند. سپس نقال بالای تختی که در قهوه‌خانه زده‌اند و نوعی سکو است می‌رود، یا اگر فضای آزاد بود و نقال جای بلندتری به دست نیاورد به میان حلقهٔ مردم ـ طبیعی‌ترین شکل صحنه ـ می‌رود، دعایی می‌خواند و صلواتی می‌فرستد و شروع می‌کند و معمولاً برای القاء بهتر داستان عصا یا چوب‌دستی (که ادبا مطراقش می‌خوانند) به دست می‌گیرد.» (همان اثر، ۸۲)

عاشیق نیز قطعه‌هایی را به آواز می‌خواند اما در مجالس عاشیقی، پیش‌خوان خود عاشیق است. البته ممکن است یک عاشیق جوان و تازه‌کار هم در کنار عاشیق فعالیت و هنرنمایی کند. هنر مضاعفی که عاشیق‌ها در این لحظات ارائه می‌کنند، نوازندگی و دانش موسیقایی است.

آهنگی که عاشیق‌ها برای خواندن دیوانی می‌نوازند، با همراه کردن وزن موسیقایی با وزن شعر، در ایجاد رابطهٔ عاشیق با مخاطب، اصلی‌ترین تأثیر را بر جا می‌گذارد. به بیانی دیگر، عاشیق مخاطب خود را نسبت به مفاهیمی که مطرح خواهند شد، در نزدیک‌ترین موقعیت قرار می‌دهد. بر اساس مطالب ذکرشده، این عملکرد عاشیق‌ها را می‌توان با این نظریه ژان لویی بارو تطبیق داد: «اگر در نگارش، نحو است که به شمار می‌آید، در تئاتر بدون شک وزن شعر اصل است، چرا که وزن یعنی نفس کشیدن و تنفس یعنی دادن و ستاندن، و داد و ستد یعنی زندگی حی و حاضر.» (هادسن، ۱۳۸۲: ۴۰)

مخمس:

مخمس‌ها نوعی از شعرهای لیریک عاشیقی هستند. وجه تسمیهٔ این شعر به پنج مصراعی یا پنج بیتی بودن بندهای آن مربوط است. (عزتی، ۱۳۸۰: ۱۳۹) این شعر به لحاظ کارکرد، نقطه مقابل دیوانی است چرا که عاشیق‌ها مجلس را با خواندن دیوانی آغاز و با مخمس تمام می‌کنند.

مصراع‌های مخمس پانزده هجایی هستند و قافیه‌بندی به این صورت است که پنج مصراع بند اول هم‌قافیه بوده و «آنا قافیه» را شکل می‌دهند. در بندهای دیگر، چهار مصراع اول هم‌قافیه و قافیهٔ پنجم مطابق با آنا قافیه سروده می‌شود. (همان اثر، ۱۳۹)

عاشیق‌ها مخمس را بر اساس نقل، و حال و هوای مجلس انتخاب کرده و مخاطب را به غنای روحی می‌رسانند. داستانی که در برخی مجالس نقل می‌شود، رنج‌های قهرمان را شامل شده و با انجامی اندوهناک به پایان می‌رسد. لذا عاشیق به یاری مخمس، تلخی نقل را جبران می‌سازد. «مناسب‌گویی به اقتضای حوادث» (عناصری، ۱۳۶۶: ۲۶) یکی از عناصر نمایش‌های سنتی است که در مخمس‌خوانی عاشیق‌ها می‌توان

یافت. عاشیق‌ها، مخمس را متناسب با فضای مجلس و بازخورد مخاطب انتخاب می‌کنند. به بیانی دیگر، عاشیق تمام لحظه‌هایی که بر مجلس گذشته است را در نظر گرفته و سپس با اجرای تکمله‌ای موزون و شاد، مجلس را به پایان می‌رساند.

«برقراری رابطهٔ دائمی در بین تماشاگر و بازیگر» (همان اثر، ۲۶) عنصر نمایشی دیگری است که در این قالب شعری به چشم می‌آید. عاشیق می‌کوشد تا به یاری مضمون لیریک مخمس و موسیقی، ارتباط خود را با مخاطب بیشتر کند. در واقع عاشیق با لذت‌بخش کردن این لحظات برای مخاطب، مجلس را زمانی به پایان می‌رساند که ارتباط با مخاطب در اوج است. تأثیر این عملکرد عاشیق‌ها را در اشتیاق مخاطب برای حضور مجدد در مجالس عاشیقی می‌توان یافت.

قوشما[۲]:

قوشما، سیال‌ترین قالب شعری آذربایجان و از رایج‌ترین گونه‌های ادبیات عاشیقی محسوب می‌شود. (محمدزاده صدیق، ۲۵۳۵: ۲۳) این شعر بعدها وارد ادبیات مکتوب شد و در کنار غزل از جایگاهی ویژه برخوردار است.

این اشعار سه تا هفت بند دارند و هر بند، چهار مصراع یازده هجایی را شامل می‌شود. در بند اول، مصراع‌های اول و سوم آزاد و مصراع‌های دوم و چهارم آنا قافیه را شکل می‌دهند. در بندهای بعدی، سه مصراع اول هم‌قافیه بوده و مصراع چهارم بر اساس آنا قافیه سروده می‌شود.

بخش‌های منظوم داستان‌های عاشیقی غالباً در قالب قوشما سروده شده‌اند. لذا تمام مشترکاتی که برای داستان و نمایشنامه قائل شده‌اند، این قالب شعری را نیز شامل می‌شود که اشاره به آن از حوصلهٔ این بحث خارج است.

علاقه‌مندی آذربایجانیان به قوشما، همچنین روان و منعطف بودن این قالب شعری، سبب شده که عاشیق‌ها برخی از کارکردهای قالب‌های شعری دیگری را نیز با سود جستن از قوشما مرتفع سازند. لذا به منظور پرهیز از تکرار کلام، به همین اندازه بسنده می‌شود.

اوستادنامه:

اوستادنامه اشعار پرمعنا و حکیمانه‌ای است که پیش از اجرای دیوانی خوانده می‌شود. این اشعار، نگره‌های فلسفی، جهان‌بینی و ایدئولوژی‌های مردم آذربایجان را مطرح می‌کند و نصیحت‌های بزرگان و استادان فن و هنر را شامل می‌شوند.

در تمام قالب‌های شعر عاشیقی، ممکن است با نمونه‌هایی از اوستادنامه برخورد کنیم. آنچه اوستادنامه را از اشعار دیگر جدا می‌سازد، مضمون و مفهوم آن است. عاشیق‌ها «مضامین اصلی قصص قرآن مجید را نیز وارد اوستادنامه‌ها کرده‌اند و به تلمیحات بدیع و زیبایی از قصه‌های شصت و هفت‌گانه قرآن در آن‌ها برمی‌خوریم. برخی از عاشیق‌ها نیز حتی منظوم ساختن یک قصهٔ قرآن را برعهده گرفته‌اند.» (محمدزاده صدیق، ۱۳۷۵: ۱۴۱)

عاشیق با خواندن اوستادنامه، اهالی مجلس را برای شنیدن نقل آماده می‌کند. این شعر بسان پلی است که مخاطب را از زندگی عادی و روزمرهٔ خود عبور داده و به فضایی مناسب برای نقل داستان می‌رساند. چنین اتفاقی را در گونه‌های دیگر نمایش ایرانی نیز می‌تواند یافت. برای مثال در تعزیه، شبیه‌خوانان قبل از نمایش، قطعه‌ای را اجرا می‌کنند که آن را پیش‌واقعه می‌نامند. «این قطعه پیش از، پیش‌درآمد اجرا می‌شود و به واقعه‌ای اصلی تعزیه می‌انجامد.» (شهریاری، ۱۳۶۵: ۵۲)

این روند را در پرده‌خوانی نیز شاهد هستیم. پرده‌خوان‌ها هم «قبل از شروع مجلس اصلی، من‌باب پیش‌گفتار، به وقوع مصیبت الم‌باری اشاره کرده و سرآغاز بحث را به هم‌آوازی با تماشاگران و امداد از آنان برای همراهی و همدلی، زینت می‌دهند و مطلع گفتار را به ابیاتی برای این گردهمایی مزین می‌کنند.» (عناصری، ۱۳۶۶: ۱۷۸)

دئییشمه[۳]:

دئییشمه، بهترین راه برای نشان دادن استعداد، دانش، هنرمندی و توانایی عاشیق‌ها به شمار می‌رود. دئییشمه در لغت به معنی مناظره است و در واقع ستیزه‌ای است میان دو عاشیق تا تبحر و دانش همدیگر را بسنجند. طبق سنتی کهن، عاشیق‌های ماهر هر از چند گاه یک بار در مجالسی حاضر شده و در حضور مردم با همه به دئییشمه می‌پردازند. آنان شرط می‌کنند تا هر عاشیق که باخت، ساز خود را تحویل داده و دیگر عاشیقی نکند. تنها عاشیق‌هایی امکان پیروزی این میدان را می‌یابند که از توان شعر سرودن فی‌البداهه برخوردار بوده و بر قالب‌های شعر عاشیقی تسلط داشته باشند.

در دئییشمه، عاشیق‌ها دانسته‌های دینی، ادبی، تاریخی، اساطیری و علمی خود را به کار گرفته و به زبان شعر و موسیقی از رقیب خود سؤالاتی را می‌پرسند. عاشیق دیگر نیز در همان قالب شعری و با همان موسیقی پاسخ می‌دهد. (محمدزاده صدیق، ۱۳۷۵: ۲۶)

به نظر می‌رسد که دئییشمه، نمایشی‌ترین قالب شعری عاشیق‌ها باشد چرا که طی آن، تمام لحظات در زنده‌ترین شکل ممکن نمود می‌یابد. پیتر بروک می‌گوید: «تئاتر دربارهٔ زندگی است. تنها آغازگاه واقعی همین است و واقعاً هیچ نکتهٔ بنیادی دیگری در کار نیست. تئاتر خود زندگی است.» (بروک، ۱۳۸۳: ۶)

هر آنچه در دئییشمه بیان می‌شود، در خصوص زندگی است. عاشیق‌ها با کردار و گفته‌های خود، چهرهٔ واقعی زندگی را نمایان ساخته و در لحظه‌لحظهٔ اجرا زندگی می‌کنند.

تماشاگر دئییشمه، زندگی عاشیق‌ها را به نظاره می‌نشیند و شاید همین نکته است که تماشای دئییشمه را برای مخاطب جذاب می‌سازد. این جذابیت را می‌توان با جذبهٔ تئاتر مطابقت داد. چنانچه بروک معتقد است، ما «برای این تئاتر می‌رویم که زندگی را تماشا کنیم.» (همان اثر، ۷)

تماشاگری که نظاره‌گر اجرای دئییشمه است، زندگی را از دو طریق تماشا می‌کند:

۱. دئییشمه عرصهٔ زندگی عاشیق‌ها است. هر آنچه رخ می‌دهد بنا به

ذات فی‌البداهه بودن این اجرا، زنده است و چون بر زندگی واقعی عاشیق نیز تأثیر دارد، طبیعی است که در طول مجلس، کردار و گفتار عاشیق‌ها از زنده بودن و حساسیت خاصی برخوردار باشد.

۲. عاشیق‌ها از زندگی تودهٔ مردم سخن به میان می‌آورند، پس تماشاگر در لابه‌لای دئییشمه، حقایق زندگی خود را نیز به تماشا می‌نشیند.

نمایشی‌ترین عنصری که از دئییشمه می‌توان یافت، کشمکش است. «کشمکش دراماتیک (انگیزه بر علیه مانع) نیرویی است که حرکت نمایشنامه را از یک عمل به عمل دیگر سوق می‌دهد. و این اصل مهم است که تفاوت بین یک اجرای تئاتری و از حفظ‌خوانی یک متن را تعیین می‌کند.» (بال، ۱۳۷۱: ۵۷) به بیانی دیگر کشمکش موجود در نمایش، همیشه بین آن چیزی است که کسی می‌خواهد و آن چیزی که از رسیدن به این خواست جلوگیری می‌کند، مانع». (همان اثر، ۵۲)

زمینه‌های شکل‌گیری کشمکش در دئییشمهٔ عاشیق‌ها را می‌توان چنین ارزیابی نمود: هر کدام از آنان در پی آن می‌کوشد تا از رسیدن رقیب به منظور و خواسته‌اش پیشگیری نماید. عاشیق‌ها می‌دانند که شکست در برابر رقیب به معنی پایان اعتبار هنری آنان خواهد بود. پس مجدّانه برای دفاع از خود می‌کوشند. در دئییشمه عاشیق به شرطی پیروز است که رقیب را از میدان خارج کند. بر همین اساس آن‌ها پیوسته بر رقیب می‌تازند. چنانچه این امر را از منظر عناصر ایجادکنندهٔ کشمکش (انگیزه و مانع) بررسی کنیم، زمینه‌های نمایشی مستتر در دئییشمه روشن‌تر خواهد شد.

«غالباً مانع از آن چیزی ریشه می‌گیرد که شخص دیگری آن را بخواهد.» (همان اثر، ۵۴) در واقع مانع باید به گونه‌ای باشد که طرف مقابل را به جنگ با آن ترغیب کند. انگیزه و مانع در دئییشمه عاشیق می‌تواند چنین باشد:

انگیزه: من می‌خواهم تو را از میدان خارج کنم.

مانع: تو می‌خواهی در میدان بمانی.

بر این اساس، عاشیق‌ها پیوسته از عملی به عمل دیگر متوسل شده و رقیب خود را نیز به چالش وامی‌دارند. لذا این کشمکش تا زمانی که یکی از عاشیق‌ها میدان را ترک نکند، همچنان بدون وقفه ادامه خواهد یافت.

مخاطب دئییشمه نیز ممکن است به واسطهٔ علاقه به یکی از دو رقیب، خود را در سود و زیان نتیجهٔ دئییشمه شریک بداند. پس مخاطب نیز در این عرصه منفعل نیست و با روح و اندیشه خود در لحظه‌لحظه دئییشمه حضوری فعال می‌یابد. بر این اساس می‌توان انتظار داشت که حضور مخاطب در مجالس دئییشمه، بر چگونگی عملکرد عاشیق‌ها نیز مؤثر باشد.

به بیانی دیگر، «تماشاگر برای مشارکت در نمایش نیازی ندارد که دخالت مستقیم کند یا حضورش را به رخ بکشد بلکه چون حضوری آگاهانه و فعال دارد. مشارکتش نیز پیوسته و همواره است. این حضور را باید چالشی سازنده قلمداد کرد، همچون مغناطیسی که نمی‌توان در برابرش باری به هر جهت بود.» (بروک، ۱۳۸۳: ۱۳) بر این اساس، به نظر می‌رسد که مخاطب دئییشمه و تماشاگر در جایگاه شبیه به هم قرار می‌گیرند.

در تئاتر اصل بر این است که نتیجهٔ کشمکش هر اندازه هم که قابل حدس زدن باشد، نباید برای تماشاگر معلوم و آشکار گردد. برای این منظور می‌گویند که باید در هر آن، پیش‌آمدی جدید معادلات را بر هم زند و نتیجهٔ مکالمه را از سود یکی به سود دیگری تغییر دهد و تماشاگر را دایم در این تردید نگه دارد که لحظه بعد چه پیش خواهد آمد و به جمله یک شخص بازی، از ناحیه طرف مقابلش چگونه جواب داده خواهد شد. آیا طرف به دفاع می‌پردازد؟ دست به حملهٔ متقابل می‌زند؟ یا آنکه غافلگیر می‌شود و بازی را می‌بازد. بدین طریق، با در بیم و امید نگه داشتن شنونده، می‌توان گفت‌وگوی بین اشخاص بازی را زنده و جذاب کرد و تماشاگر را تا لحظهٔ آخر، در هر جمله و هر کلمه، تشنه و مشتاق نگه داشت.» (مکی، ۱۳۶۶: ۱۰۹)

در دئییشمه، نتیجهٔ کشمکش‌ها برای مخاطب معلوم نیست. در بیشتر موارد، حتی قابل حدس زدن نیز نمی‌باشد چرا که عمل و واکنش در طول دئییشمه، پیش‌بینی‌ناپذیر است. در این مجالس هر دم چیزی جدید پیش می‌آید و هر بار یکی از عاشیق‌ها، دیگری را آزموده و در موضوع دفاع قرار می‌دهد. بر این اساس، مخاطب اشتیاق خود را برای دنبال کردن مجلس از دست نمی‌دهد. در واقع تلاشی که در تئاتر برای ایجاد بیم و امید در مخاطب صورت می‌پذیرد، در دئییشمه به صورت ذاتی و طبیعی موجود است.

گرایلی[۴]:

این شعر، گونهٔ روان، ساده و تغزلی اشعار عاشیقی است و موضوعاتی مانند عشق، حسرت و زیبایی‌های طبیعت را شامل می‌شود. گرایلی سه تا هفت بند چهار مصراعی را شامل می‌شود که هر مصراع نیز هشت هجایی است. گرایلی به لحاظ ساختمان شعری و کارکرد، شبیه به قوشما بوده و در بخش منظوم برخی داستان‌های عاشیقی به کار گرفته می‌شود.

بایاتی:

بایاتی‌ها از چهار مصراع هفت هجایی تشکیل می‌شوند. موضوع غالب بایاتی‌ها را هجران، غم عشق، شکوه و شکایت از ناملایمات تشکیل می‌دهد. بایاتی به لحاظ ساختمان شعری به رباعی نزدیک است. از نظر قافیه‌بندی در بایاتی مصراع سوم آزاد و مصراع‌های اول، دوم و چهارم هم‌قافیه هستند.

بایاتی‌ها در مجالس نقل عاشیقی، جای مشخص و معینی ندارند و به فراخور مجلس از این اشعار استفاده می‌شود. برای نمونه، در نقل داستان «اصلی و کرم»[۵] آن گاه که عاشیق از سوز و گداز و غصه‌های کرم سخن می‌گوید، برای لحظاتی از قالب قوشما خارج شده و در راستای غصه‌های قهرمان، بایاتی سوزناکی را می‌خواند.

به بیانی دیگر، بایاتی‌ها، جزء ساختار شعری داستان نیستند و عاشیق می‌کوشد با بیان حالات درونی قهرمان در قالب بایاتی، بیشترین تأثیر را در مخاطب ایجاد نماید. چرا که مخاطب با این اشعار آشنایی و الفت داشته و حالات درونی خویش را نیز از این راه بیان می‌کند. بر این اساس، مخاطب با قهرمان همدردی کرده و گاه برای غصه‌های او اشک می‌ریزد. مخاطب با گریستن و همدردی با قهرمان، از اندوه خود می‌کاهد. این ابراز عاطفه، نشانگر باور تماشاگر به داستان، و در واقع رابطه‌ای موفق میان اجراکننده و مخاطب است.

بایاتی خواندن عاشیق‌ها علاوه بر داشتن برخی از ویژگی‌های نمایش سنتی ایران مانند: «استفاده از لغات مأنوس، ایجاد هیجان در مسیر واقعه، افزودن حواشی بر اصل داستان و بداهه‌گویی» (عناصری، ۱۳۶۶: ۴۸)، نوحه‌خوانی نقال‌ها برای قهرمانان شاهنامه را نز در ذهن متبادر می‌سازد چرا که در پایان مجالس نقالی، مردم از نقال می‌خواستند که برای سهراب و شیرزاد و دیگران آمرزش طلب کند و روضه بخواند، او [هم] می‌خواند و دعا می‌کرد.» (بیضایی، ۱۳۸۳: ۸۳)

هنر عاشیقی تنها به شاعری و داستان‌پردازی خلاصه نمی‌شود، اما عاشیق‌ها بیشترین توانایی خود را در خدمت نقل قرار داده‌اند زیرا این داستان‌ها محملی مناسب برای انتقال مفاهیم و آموزه‌های هنر عاشیقی بودند و از این راه بود که مسئولیت فرهنگی عاشیق ایفا می‌شد.

نکتهٔ اساسی، تأثیری است که هنر عاشیقی می‌تواند در شکل‌گیری تئاتر ملی ایران داشته باشد. عاشیق‌ها با نقل‌های هزاران‌بارهٔ خود، اساطیر

و افسانه‌ها را وارد زندگی مردم نموده و زندگی عامه مردم را نیز در دل این داستان جای داده‌اند. این همان نکته‌ای است که می‌تواند اجراکننده، اجراشده و مخاطب را از زبانی مشترک برخوردار سازد.

حقیقت این است که اگر سوفکل سرگذشت آنتیگونه را برای ما عیان می‌سازد، اگر اشیل به تحریر نمایشنامه‌های متعدد می‌پردازد، ... قبل از تحریر این نمایشنامه‌ها، افسانه‌های فراوان در حافظهٔ مردم یونان جای خوش کرده و به هزاران زبان برای عوام نقل شده بود.» (عناصری، ۱۳۸۰: ۱۸) این در واقع همان زبان مشترکی است که اشاره گردید. لذا به نظر می‌رسد با استفاده از داستان‌های عاشیقی و افزودن نیازهای تکنیکی تئاتر به آن‌ها، می‌توان به نمایشنامه‌هایی دست یافت که علاوه بر برآورده کردن نیازهای اجتماعی و فرهنگی جامعه، در عرصهٔ گفتمان‌های فرهنگی ـ هنری جهان نیز کارآمد باشند.

امروزه، هنر عاشیقی هم مانند سایر هنرهای عامه، دچار چالش‌هایی شده است که بقای آن را با خطر مواجه می‌کند. علاوه بر تأثیر تکنولوژی در فرهنگ و شیوهٔ زندگی مردم، جداسازی و تفکیک سلیقه‌ای شاخه‌های مختلف این هنر مردمی از تنهٔ آن هم مزید بر علت شده است. رفتاری که هر از گاهی حتی استادان فن نیز به آن دامن می‌زنند.

واقعیت تلخی که امروزه هنر عاشیقی با آن مواجه است، انزوا و فراموشی است. به بیانی دیگر «بدترین بلایی که ممکن است بر سر فعالیت‌های هنری بیاید این است که سر در درون خود فرو کند، از خود تغذیه کند و خود را به تباهی بکشد یا بر آنچه مایهٔ نابودی آن است دامن بزند. در این صورت، هنرمند در نوعی محیط بسته و محصور زندگی می‌کند، ... هدف عمده‌اش خدمت به تصویری است که خود از برتری و انزوای خودش ساخته است. این وسیله‌ای برای دفاع از خود در برابر زندگی واقعی و پاسداری از ارزش‌های خودی در برابر خطر است.» (دووینیو، ۱۳۷۹: ۹۴)

امروزه عاشیق‌ها کارکرد اجتماعی خود را از دست داده‌اند و هنرنمایی آنان به محافل و همایش‌های هنری و برخی مجالس عروسی محدود شده است. نقل‌های عاشیقی مخاطب ندارند و نقل‌ها با عاشیق‌ها رخت برمی‌بندند.

عاشیق‌های جوان برای جذب مخاطب، می‌کوشند تا بر توان و دانش موسیقایی خود بیفزایند. حال آنکه با تبدیل شدن هنر عاشیقی به موسیقی صرف، بسیاری از بن‌مایه‌های حکمتی و معرفتی آن از میان می‌رود و با فراموش شدن نقل‌های عاشیقی، حجم عظیمی از فولکلور و پیشینهٔ فرهنگی آذربایجان نیز به فراموشی سپرده می‌شود.

لذا می‌بایست هنرمندان و اصحاب نظر، این مهم را مورد کنکاش و بررسی علمی قرار داده و از نابودی عظیم سنتی، عرفانی و فرهنگی جلوگیری نماید چرا که کم‌توجهی و حقیر شمرده شدنی که گونه‌های سنتی هنر با آن مواجه هستند، عاملی است تا پشتوانه‌های فرهنگی جامعه از میان رفته و زمینه برای پذیرش فرهنگ‌های بیگانه گسترده‌تر گردد. این کلام پیتر بروک را به خاطر بیاوریم که: «هر کس در هر کجای زمین به کار عملی تئاتر مشغول است، باید به دلایل متقن، شکل‌های سنتی به ویژه شکل‌های سنتی شرق را با فروتنی و احترامی در خود بنگرد. زیرا این شکل‌ها می‌توانند او را به ورای خودش ببرند فراتر از وضعیتی که هنرمند سده بیستم در چنگالش گرفتار است و آن توانایی محدود برای ادراک و خلاقیت است. هر آیین بزرگ و هر اسطوره بنیادی، همچون دری است، دری که نباید فقط مشاهده‌اش کرد بلکه باید آن را دریافت، و کسی که آن را دریابد، پرشورتر و پرمایه‌تر از آن عبور می‌کند. نباید خودپسندانه بر گذشته چشم فروبست.» (بروک، ۱۳۸۳: ۸۱)

فهرست منابع:

کتاب‌ها:

۱. افشار، ایرج (۱۳۶۸)، زبان فارسی در آذربایجان، بنیاد موقوفات محمود افشار، تهران.

۲. بال، دیوید (۱۳۷۸)، شیوه فنی نمایشنامه‌خوانی، از پایان تا آغاز و از آغاز تا پایان، محمود کریمی حکاک، لوح سیمین، تهران.

۳. بروک، پیتر (۱۳۸۳)، رازی در میان نیست، محمد شهبا، هرمس، تهران.

۴. بیضایی، بهرام (۱۳۸۳)، نمایش در ایران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران.

۵. دربندی، جواد (۱۳۸۳)، عاشیقلار دونیاسی، فروغ آزادی، تبریز.

۶. درویشی، محمدرضا (۱۳۸۰)، دایرةالمعارف سازهای ایرانی، ج اول، مؤسسه فرهنگی ـ هنری ماهور، تهران.

۷. دووینیو، ژان (۱۳۷۹)، جامعه‌شناسی هنر، مهدی سحابی، نشر مرکز، تهران.

۸. شهریاری، خسرو (۱۳۶۵)، کتاب نمایش، دفتر اول، امیرکبیر، تهران.

۹. صفرلی، علیار و خلیل یوسفعلی (۱۳۷۶)، آذربایجان ادبیاتی تاریخی، حسین شرقی، راستان، تهران.

۱۰. عزتی، سخاوت (۱۳۸۰)، عاشیقلاردان ایشیق لار، وفاجو، تبریز.

۱۱. عناصری، دکتر جابر (۱۳۶۶)، درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران، جهاد دانشگاهی، تهران.

۱۲. عناصری، دکتر جابر (۱۳۸۰)، مردم‌شناسی و روان‌شناسی هنری، انتشارات رشد، تهران.

۱۳. محمدزاده صدیق، حسین (۲۵۳۵)، عاشیقلار، انتشارات آذر کتاب، تهران.

۱۴. مکی، ابراهیم (۱۳۶۶)، شناخت عوامل نمایش، انتشارات سروش، تهران.

۱۵. هادسن، جان (۱۳۸۲)، کاربردهای نمایش، یدالله آقاعباسی، انتشارات نمایش، تهران.

۱۶. هیئت، دکتر جواد (۱۳۶۷)، آذربایجان شفاهی خلق ادبیاتی، وارلیق، تهران.

مجلات:

عناصری، دکتر جابر، «هنر و فولکلور»، رهپویه هنر ۱، (پاییز ۱۳۷۴)، ۱۴۹ ـ ۱۵۸.

محمدزاده صدیق، حسین، «طنز در شعر و موسیقی عاشیق‌های آذربایجان»، رهپویه هنر ۲، (بهار ۱۳۷۵)، ۱۲۹ ـ ۱۶۴.

پی‌نوشت:

1. soy
2. qošmâ
3. deyišma
4. garâyli
5. Asli va karam