نشریه هنرهای زیبا -هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۷، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFADRAM.2022.346575.615690 شناسه دیجیتال

تأثیرپذیری در موسیقی عاشیقی ترکان قشقایی*

شیما حسن‌زاده[**1]، ساسان فاطمی**[2]

[1] کارشناس ارشد موسیقی‌شناسی (اتنوموزیکولوژی)، گروه موسیقی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[2] استاد گروه موسیقی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۲۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۷/۱۷)

چکیده

قشقایی‌ها مهاجرانی بوده‌اند که از مناطق مختلف به جنوب ایران آمده‌اند. در گذشته جامعه‌ی قشقایی جامعه‌ای طبقاتی بود و خاندان ایل‌خانی در رأس این نظام طبقاتی قرار داشت. موسیقی همواره در تمام طبقات اجتماعی ایل قشقایی حضور داشته است. کارگان عاشیق‌ها یکی از پنج کارگانِ فرهنگ موسیقایی قشقایی‌ست که تحولات بسیاری را تجربه کرده است؛ تغییراتی در سازبندی، تغییر فرم اجرا و تضعیف کارگان که در نهایت به از میان‌رفتن این سنت موسیقایی انجامید. عاشیق‌ها که در فرودست‌ترین طبقات اجتماعی ایل جای داشتند با حمایت ایل‌خانان به قوم قشقایی پیوستند و هنر خود را ارتقاء بخشیدند؛ در نهایت نیز با از میان‌رفتن نظام ایل‌خانی، سنت موسیقایی آنها نیز رو به‌انحطاط رفت. اغلب تأثیرپذیری‌ها و تغییرات حاصل از آن در موسیقی عاشیقی ریشه در نظام طبقاتی ایل دارند. تغییرات ایجادشده در این موسیقی نیز غالباً با حضور افرادی از طبقات بالای اجتماع همراه بوده که پذیرشِ مرجعیت این طبقات توسط مردم پذیرشِ تغییرات را نیز به‌همراه داشته است. این پژوهش که به معرفی موسیقی عاشیقی قشقایی و بررسی تأثیرپذیری در این کارگان می‌پردازد بر اساس کار میدانی در مناطق قشقایی‌نشین و گفت‌وگو با موسیقیدانان قشقایی به‌انجام رسیده و هدف از آن معرفی و بررسی تغییراتِ حاصل از برخوردهای فرهنگی، تغییر شرایط زندگی، شهری‌شدگی و تجددگرایی قشقایی‌ها در این موسیقی است.

واژه‌های کلیدی

موسیقی عاشیقی، قشقایی، تأثیرپذیری، تغییرات.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «بررسی تأثیرپذیری در فرهنگ موسیقایی قشقایی در قرن اخیر» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۵۲۸۲۳۶۲، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: hasanzadehshima@yahoo.com.

مقدمه

ایل قشقایی گروهی‌ست متشکل از نژادهای ترک، کرد، لر و عرب که اکثریت آنها ترک هستند و به زبان ترکی و گویش باختری غُز صحبت می‌کنند (Romaskevich به‌نقل از ابرلینگ، ۱۳۹۳، ۲۱). منابع بسیاری به‌اتفاق بر این باورند که قشقایی‌ها بومی جنوب غرب ایران نیستند (Beck به‌نقل از Gharakhalou, 1996, 21). «آنچه مسلم است دستجاتی از مردم ترک، لر، کرد، از عراق و خراسان و قفقاز و دیگر نقاط ایران، هستهٔ اصلی این ایل بزرگ بوده‌اند» (کیانی، ۱۳۷۱، ۱۴۹). گفته می‌شود قشقایی‌ها پس از ورود به ایران ابتدا در نواحی شمال غرب ساکن شدند (ابرلینگ، ۱۳۹۳، ۲۲). در اشعار قشقایی نیز مضامینی باعنوان بازگشت به وطن یعنی تبریز و استانبول مشاهده می‌شود که شاید نشان از ارتباط نزدیک قشقایی‌ها با آن دیار داشته باشد (قرخلو، ۱۳۹۷، ۲۴-۲۵). کتاب *جامع‌التواریخ حسنی* تألیف تاج‌الدین حسن ابن شهاب یزدی مربوط به سال ۸۳۱ تا ۸۳۳ هجری شمسی قدیمی‌ترین اثری‌ست که نام ایل قشقایی را در بیان واقعه‌ای مربوط به سال ۵۲۸ هجری شمسی ذکر کرده است؛ این متن نشان می‌دهد که قشقایی‌ها در آن زمان در فارس بوده‌اند (دُرداری، ۱۳۹۵، ۲۸).

به‌دلیل هم‌زیستی با فارس‌ها به‌سختی می‌توان مرز خاصی را برای منطقه‌ی قشقایی ترسیم کرد. به هر روی مناطق قشقایی‌نشین در شمالْ بخشی از استان اصفهان و چهارمحال‌وبختیاری، در شرقْ بخشی از استان فارس و یزد، در غربْ بخشی از استان‌های خوزستان، کهکیلویه‌وبویراحمد و بوشهر و در جنوبْ بخشی از بوشهر، خلیج‌فارس و استان هرمزگان مرز قشقایی را تشکیل می‌دهند (Gharakhalou, 1996, 24).

ایل قشقایی جامعه‌ای طبقاتی‌ست و در اساس مبتنی بر نظام کاسْت‌ها است؛ در ایل قشقایی پنج طبقه‌ی اجتماعی با ترتیبی موروثی و غیراکتسابی وجود داشته که موجب محدودیت و منع ازدواج این طبقات با یکدیگر می‌شده است. در رأس طبقاتْ ایل‌خانی حضور داشت که کاملاً متفاوت از طبقات دیگر بود؛ پس از آن طبقاتِ کلانتران، کدخدایان، رعایا و در نهایت طبقه‌ی پَستْ چهار طبقه‌ی دیگر ایل قشقایی را تشکیل می‌دادند که منظور از طبقه‌ی پستْ پیشه‌وران، آهنگران، نجّاران، کولی‌ها، سلمانی‌ها و نوازنده‌ها بود (بهمن‌بیگی، ۱۳۹۷الف، ۳۱-۳۲).

موسیقی در زندگی تمام طبقات اجتماع، از خوانین تا فرودست‌ترین افراد ایل، حضور داشته است. موسیقی قشقایی شامل پنج کارگانِ عاشیق‌ها، چنگی‌ها، دارغاها، موسیقیدانانِ غیرحرفه‌ای و زنان است. این نوشتار به بررسی کارگان عاشیق‌ها در فرهنگ موسیقاییِ قشقایی می‌پردازد که ابتدا موسیقی عاشیقی معرفی و سپس تغییرات و تأثیرپذیری‌های حاصل از برخوردهای فرهنگی بیان می‌شود. در واقع هدف از این پژوهش پاسخ به پرسش‌های زیر است: سنت موسیقایی عاشیق‌ها در ایل قشقایی چگونه بوده است؟ تماس‌های فرهنگی موجب پدیدآمدن چه واکنش‌هایی در موسیقی عاشیقی قشقایی شد؟ نظام طبقاتی ایل قشقایی و طبقات بالای جامعه چه نقشی در این سنت موسیقایی و ایجاد تغییراتِ حاصل از تأثیرپذیری داشته‌اند؟ تغییر شرایط زندگی، شهری‌شدگی و تجددگراییِ قشقایی‌ها چه تغییراتی در موسیقی عاشیقی ایجاد کرد؟

روش پژوهش

این پژوهش به روش کیفی مبتنی بر مشاهدات میدانی، گفت‌وگو، رجوع به آثار صوتی و تصویری و مطالعه‌ی اندک منابع مکتوب صورت گرفته است. عمده‌ی کار میدانی این تحقیق در سال ۱۳۹۸ طی سفرهایی به استان فارس و اصفهان، ارتباط با موسیقیدانان و افراد آگاه در اصفهان، شیراز و جنوب فارس به‌انجام رسیده است.

پیشینه پژوهش

در میان اندک آثار مکتوب در حوزه‌ی فرهنگ موسیقایی قشقایی پژوهشی در ارتباط با مبحث تغییرات و تأثیرپذیری انجام نشده است. در زمینه‌ی موسیقی عاشیقی قشقایی نیز پژوهش قابل توجهی صورت نگرفته است. معدود آثار موجود بسیار محدود هستند و در بیشتر آنها تنها به بیان تقسیم‌بندی‌ها و ذکر کارگان‌ها اکتفا شده است که غالباً مربوط می‌شوند به دفترچه‌های آثار صوتی موسیقی قشقایی.

گرگین‌پور (۱۳۷۴ و ۱۳۸۳)، درویشی (۱۳۷۴ و ۱۳۷۶)، طیبی‌پور (۱۳۷۶) و شش‌بلوکی (۱۳۸۸ و ۱۳۹۳) به‌اختصار کارگان‌های موسیقی قشقایی و از جمله کارگان عاشیق‌ها را معرفی و توضیحات مختصری از آنها ارائه کرده‌اند. درویشی (۱۳۸۳) همچنین در جلد اول *دایرةالمعارف سازهای ایران* به‌تفصیل کمانچه‌ی موسیقی عاشیقی قشقایی را مورد بررسی قرار داده و ویژگی‌های این ساز را بیان کرده است. قافقازیالی (۱۳۸۸) نیز در کتاب *مناطق عاشیقی ترکان ایران* فصلی را به «محیط عاشقی ترکان قشقائی» اختصاص داده و توضیحاتی نه‌چندان دقیق و بعضاً نادرست از کارگان عاشیق‌ها ارائه کرده است.

مبانی نظری پژوهش

عاشیق در فرهنگ موسیقایی قشقایی

در ارتباط با تاریخچه‌ی عاشیق‌های قشقایی نظراتی متباین به‌چشم می‌خورد. برخی معتقدند عاشیق‌ها با اصالتی تاریخی در ایلْ اصلی‌ترین بخش موسیقی قشقایی را اجرا می‌کنند (شش‌بلوکی، ۱۳۸۸، ۴) و باور دارند که آنها از ابتدا در ایل حضور داشته و به‌همراه قشقایی‌ها از تبریز به فارس آمده‌اند (گفت‌وگوی شخصی با پریچهر گرگین‌پور[1]). «در خلال روایات قومی می‌توان دریافت که عاشق‌های قشقایی در اصل از مناطقی همانند، قفقاز، شیروان و شکی (همراه کل ایل قشقایی) به فارس مهاجرت کردند» (گرگین‌پور، ۱۳۷۴، ۶). در مقابل گفته می‌شود در نوار ضبط‌شده‌ای که حدود نیم‌قرن پیش فرهاد گرگین‌پور، فرزند حبیب‌خان[2]، از صحبت‌های عاشیق حمزه، از عاشیق‌های بنام آن زمان، به‌انجام رسانده است او بیان می‌کند که ما عاشیق‌ها حدود ۱۵۰ سال پیش از آذربایجان به ایل قشقایی آمده‌ایم (گفت‌وگوی شخصی با ایلیاشار گودرزی‌فرد[3]). گرگین‌پور (۱۳۹۶، ۱۲) این را در مقدمه‌ی کتاب *غریب و صنم* با تأکید بر این که «نه آن‌ها سند معتبری داشتند که ما گفته‌های آنان را مستند بدانیم و نه ما خود در این باره تحقیقی کرده بودیم» آورده است:

> *از آنان می‌پرسیدیم از کجا به ایل ما، قشقایی، آمده‌اید. به خاطر دارم که عاشق «حمزه» و عاشق «اسماعیل» در پاسخ*

می‌گفتند از «آذربایجان» آمده‌ایم (همانجا). [...] عاشق احمد [...] ضمن تأیید سخنان عاشق حمزه و عاشق اسماعیل می‌گفت: «ما را به زور به این حوالی آوردند (همان، ۱۳). [...] آن زمان (بین سال‌های ۵۰ تا ۵۲) عاشق احمد می‌گفت: عاشق‌ها بیست الی سی سال است که از آذربایجان به فارس آمده‌اند؛ اما با توجه به سوابقی که آنان در میان ایل دارند و به علاوه با توجه به آمیختگی عمیق مایه‌های موسیقی‌شان با موسیقی ایل که ماهیتی یکسان یافته چنین مدت کوتاهی را از عاشق احمد که اهل تاریخ و تقویم نبود، نمی‌توان پذیرفت. (همان، ۱۴)

فرزند عاشیق مرادقلی ابراهیمی، از بازماندگان عاشیق‌های قشقایی، نیز بیان می‌کند که اجداد آنها از قفقاز به تبریز آمده‌اند و پدربزرگ او، عاشیق احمد، در جوانی از تبریز به شیراز مهاجرت کرده است. صولت‌الدوله قشقایی در زمان پهلوی اول در سفری که به تبریز داشته با عاشیق‌ها آشنا می‌شود و آنها را با دادن امتیازاتی همچون حقوق ماهیانه، معافیت از باج‌وخراج و تضمین جان‌ومال به ایل قشقایی دعوت می‌کند (گفت‌وگوی شخصی).

در گفت‌وگوهایی که ما با قشقایی‌ها داشتیم اغلب آنها عاشیق‌ها را جدا از ایل می‌دانند و اگرچه با تردید اما می‌گویند که عاشیق‌ها در روزگاری نه‌چندان دور از تبریز به فارس آمده و به ایل قشقایی پیوسته‌اند؛ گفته می‌شود عاشیق‌ها به‌لحاظ زبانی نیز متفاوت از قشقایی‌ها هستند و در کلام لهجه‌ای متفاوت دارند (گفت‌وگوی شخصی با پیران درخشان[۴]). بهمن‌بیگی (۱۳۹۷ب، ۱۴۱) نیز در کتاب *بخارای من، ایل من*، که مجموعه‌ای از خاطرات اوست، در داستان «کُرزاکُنون» به تفاوت لهجه‌ی عاشیق‌ها اشاره می‌کند و می‌گوید که آنها «داستان‌هایی [...] را با لهجه‌ی نیمه‌آذری و نیمه‌قشقایی می‌گفتند و همراه با کمانچه می‌سرودند و می‌خواندند». پریچهر گرگین‌پور اما بیان می‌کند که تمام طوایف قشقایی با لهجه‌هایی متفاوت از همدیگر سخن می‌گویند و عاشیق‌ها نیز متعلق به طایفه‌ای از طوایف قشقایی هستند و تفاوت لهجه‌ی آنها امری طبیعی‌ست (گفت‌وگوی شخصی).

تردیدی نیست که عاشیق‌های قشقایی پس از مهاجرت ایل به فارس آمده‌اند اما اینکه دقیقاً چه زمانی به ایل پیوسته‌اند پرسشی‌ست که پاسخ آن نامعلوم است. به‌هرروی «چنین برمی‌آید که نغمه‌ها و شیوه‌های اجرایی عاشق‌ها در اصل از موسیقی قومی قشقایی متمایز بوده و به مرور زمان در کل موسیقی قشقایی حل شده است» (درویشی، ۱۳۸۳، ۵۱۱). زمان پیوستن عاشیق‌ها به ایل قشقایی تفاوت چندانی در روند این پژوهش ایجاد نمی‌کند؛ آنها با موسیقی قشقایی درآمیخته‌اند و در واقع بخشی از فرهنگ موسیقاییِ قشقایی محسوب می‌شوند.

از عاشیق‌های بنام که گفته می‌شود روایت‌های اصلی را می‌دانسته‌اند می‌توان به عاشیق مهدی‌قلی، عاشیق صیاد، عاشیق احمد، عاشیق حمزه، عاشیق صادق و عاشیق حیدرقلی اشاره کرد که حدود نیم‌قرن پیش درگذشته‌اند. عاشیق اسماعیل متوفای ۱۳۷۴ و فرزند او عاشیق محمد جعفری‌نیا که در مرداد ۱۳۹۸ درگذشت نیز از عاشیق‌های دهه‌های اخیر بودند. آخرین بازماندگان عاشیق‌های قشقایی عاشیق امیرحسین جدی‌فر و عاشیق مرادقلی ابراهیمی هستند که در اطراف شیراز سکونت دارند.

کارگان و سازها

روایتِ داستانْ اساسِ کارگان عاشیق‌هاست؛ «داستان به معنای قصه‌ی بلند یا روایت، سرودواره‌ی (Ballade) بلندی‌ست که معمولاً آمیزه‌ای است از قطعات منظوم و پاره‌های منثور. شعرهای داستان را همراه موسیقی به آواز می‌خوانند و پاره‌های منثور را، که بخش روایتی داستان است، بازگو می‌کنند» (یوسف‌زاده، ۱۳۸۸، ۱۰۳). مضامین داستان‌های عاشیق‌های قشقایی به‌مانند عاشیق‌های دیگر مناطقْ عاشقانه و حماسی‌ست اما کارگان عاشیق‌های قشقایی به‌گستردگی عاشیق‌های آذربایجان نیست؛ در واقع تا جایی که فرهنگ شفاهی گواهی می‌دهد آنها تنها منظومه‌های کوراوغلو، غریب و صنم، محمود و نگار و اصلی و کرم را روایت می‌کرده‌اند و نیز «هیچ‌کدام از داستان‌های عاشق‌های قشقایی به ایل قشقایی و قهرمانان آن اختصاص ندارد» (درویشی، ۱۳۸۳، ۵۱۱).

عاشیق‌های قشقایی ابتدا نوازندگان چگور و سپس کمانچه بوده‌اند. آنها کمانچه را با همراهی تار و تمبک می‌نواختند و روایت‌ها را نقل می‌کردند و آواز می‌خواندند؛ «گروه‌نوازی در میان عاشق‌ها بسیار معمول بوده است» (گرگین‌پور، ۱۳۷۴، ۷). ساز اصلی عاشیق‌های قشقایی چگور بوده و حدود یک قرن است که از میان رفته و گفته می‌شود تنها نشانه‌ی موجود از این ساز عکسی از حسین‌قلی‌خان قشقایی ملقب به صمصام‌السلطان، ایل‌خانِ موسیقیدانِ قشقایی، است که چگوری در دست دارد (گفت‌وگوی شخصی با ابراهیم کَهندل‌پور[۵]؛ شش‌بلوکی، ۱۳۸۸، ۵).

تا جایی‌که فرهنگ شفاهی گواهی می‌دهد در گذشته تار در دست عاشیق‌های قشقایی دیده شده و در کنار کمانچه و تمبک در اجرای عاشیق‌ها حضور داشته است. اغلب کهن‌سالان قشقایی نوع تاری را که در دهه‌های اولیه‌ی قرن ۱۴ شمسی در دست عاشیق‌ها می‌دیدند به‌خاطر نمی‌آورند؛ داریوش‌خان قشقایی، نوه‌ی صولت‌الدوله قشقایی، تنها کسی‌ست که این تار را در خاطر دارد. او می‌گوید در اوایل قرن اخیر تارِ عاشیق‌ها کوچک‌تر از تار امروزی بود و آنها تار را همانند نوازندگان آذری بر سینه می‌گذاشتند و می‌نواختند (گفت‌وگوی شخصی).

دو نقاشی اثر لطفعلی صورتگر که از دوره‌ی قاجار به‌جای‌مانده و متعلق هستند به *شاهنامه‌ی* داوری (نک. فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۰۲-۱۰۵) اسنادی تصویری‌اند که می‌توانند راه‌گشایی باشند برای شناخت بیشتر تار قشقایی (تصاویر ۱ و ۲). روش کار نقاش این‌گونه بوده که از روی طبیعت نقاشی می‌کرده است (آغداشلو، به‌نقل از همان، ۱۰۳).

در دو منبع *حدیقة الشعرا و احوال* و *آثار نقاشان قدیم ایران* آمده است (آغداشلو به‌نقل از فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۰۴-۱۰۳):

کتاب شاهنامه تمام کرد [...] کسی طالب نشد جز محمدقلی خانِ قشقایی ایلخانِ فارس طالب شد. او کتاب را تمام کرد. چون دو قسمت آن پایان نیافته بود، خانِ قشقایی لطفعلی‌خان

تصویر ۱- *شاهنامه‌ی* داوری، بخشی از نقاشیِ «خواستگاری زال از رودابه»، کارِ لطفعلی صورتگر». مأخذ: (غضبانپور و آغداشلو، ۱۳۹۲، ۱۰۴)

شیرازی را با میرزاآقای نقاش که او نیز در این فن‌ها مهارت داشته نزد خود خواند و تا دو سال در ییلاق و قشلاق فارس نزد خود نگاه داشت.

آقالطفعلی به‌مدت دو سال در کنار خانِ قشقایئ ایل را همراهی کرد و نقاشی‌ها را به‌انجام رساند. در نقاشی خواستگاری زال از رودابه که در تاریخ ۱۲۷۹ قمری به پایان رسیده نام «چمن کودیان» را ذکر کرده که در آنجا نقاشی را به اتمام رسانده است؛ چمن کودیان در نزدیکی شیراز و در مسیر کوچ قشقایی‌هاست (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۰۵).

می‌توان بنابراین تصور کرد که این بار نیز آقالطفعلی، طبق عادت همیشگی‌اش، از روی واقعیت الگوبرداری کرده و سازی که ترسیم کرده، به احتمال زیاد، در میان قشقایی‌ها رواج داشته [...] است. [...] در نتیجه می‌توان تصور کرد که در سال‌های ۱۲۷۰ قمری، با اینکه تار در مراکز شهری به شکلِ امروزی در آمده بوده، قشقایی‌ها همچنان از نوعِ قدیمی آن که کاسه‌ای نسبتاً متفاوت داشته است استفاده می‌کرده‌اند.

(همانجا)

تأثیرپذیری در فرهنگ موسیقایی عاشیق‌های قشقایی

تأثیرپذیریِ فرهنگی (acculturation) آنجایی آغاز می‌شود که افرادی از فرهنگ‌های متباین در ارتباط مستقیم و مستمر با یکدیگر قرار می‌گیرند و تغییراتی در الگوهای فرهنگی اصیل رقم می‌خورد (Redfield, Linton, Herskovits, 1936, 149). در مطالعه‌ی تأثیرپذیریِ فرهنگی می‌توان به چگونگی تغییراتی که در این فرایند رخ می‌دهند پرداخت و نیز آنچه را که در طول تأثیرپذیریِ فرهنگی تغییر کرده است مورد بررسی قرار داد، هرچند به‌راحتی نمی‌توان منشاء تغییر را و اینکه آیا تغییر به‌واقع تأثیرپذیری فرهنگی‌ست تشخیص داد (Sam, 2006, 16). درواقع، در هر فرهنگی ممکن است تغییرات، نه از درون، بلکه بر اثرِ تماس با فرهنگ‌های دیگر یا، به عبارت دیگر، به‌علتِ تأثیرپذیریِ فرهنگی صورت پذیرد. آنچه در این مقاله می‌آید مربوط به چنین تغییراتی در فرهنگِ موسیقاییِ قشقایی است و کوشش می‌شود این تغییرات با توجه به ظرفیت قومِ قشقایی در تأثیرپذیریِ از فرهنگ‌های دیگر بررسی شود.

تصویر ۲- *شاهنامه‌ی* داوری، بخشی از نقاشی «پادشاهی خسروپرویز».
مأخذ: (غضبانپور و آغداشلو، ۱۳۹۲، ۱۰۴)

در قرن اخیر موسیقی قشقایی تغییراتِ متعددی را به خود دیده که در این میان کارگان عاشیق‌ها نیز تغییرات بسیاری داشته است. این تحولات تا جایی پیش رفته و در عمق این موسیقی نفوذ کرده که امروزه شکل‌های تغییریافته به‌عنوان سنت‌های اصیل پذیرفته شده‌اند. به‌نظر می‌رسد تغییراتی که در این موسیقی رخ داده‌اند عموماً منشاء بیرونی داشته و از مواجهه‌ی با فرهنگ‌های دیگر و با تأثیر از آنها پدید آمده‌اند. اگرچه چنین مواردی ممکن است از منظر نظریه‌پردازانی همچون بلکینگ (Blacking, 1986, 3)، که معتقد است تغییرات فرهنگی و موسیقایی نه پیامد تماس فرهنگی، مهاجرت یا تغییرات تکنولوژی بلکه نتیجه‌ی تصمیمات فردی در موسیقی‌پردازی یا عملکرد فرهنگی و اجتماعی بر پایه‌ی تجربیات آنها از موسیقی و زندگی اجتماعی و رویکرد آنهاست و بیان می‌کند که پژوهش در این زمینه «باید با تمرکز روی تغییراتی انجام شود که مشخصاً ماهیت موسیقایی دارند» (بلکینگ، ۱۳۹۳، ۸۶)، به عنوان تغییر تلقی نشوند، اما از دیدگاه نتل (Nettl, 2015) که تغییر را در مفهوم گسترده‌تری، از مسائل فنی موسیقی گرفته تا کاربرد موسیقایی، سازها، سبک و محتوا، می‌بیند می‌توانند در مبحث تغییرات مورد بررسی قرار گیرند.

موسیقی عاشیقی قشقایی را می‌توان به دو دوره‌ی ایل‌خانی و پس از ایل‌خانی تقسیم کرد؛ اوج شکوفایی عاشیق‌ها در زمان ایل‌خانی بود. اولین ایل‌خانیِ قشقایی جانی‌آقا بوده که در قرن ۱۱ هجری شمسی می‌زیسته است. آخرین ایل‌خانیِ قشقایی نیز ناصرخان، فرزند صولت‌الدوله قشقایی، بود (ابرلینگ، ۱۳۹۳، ۳۱) که دوره‌ی ایل‌خان‌گری او تا اوایل عهد پهلوی دوم ادامه یافت. با منسوخ‌شدن القاب ایل‌خانی و ایل‌بیگی و تبعید ایل‌خانان به تهران در عهد رضاشاه پهلوی و در واقع تحت تأثیر شرایط اجتماع و سلیقه‌ی سیاست‌مردان این سنت موسیقایی رو به افول رفت. حیات موسیقایی عاشیق‌ها وابسته به خوانین بود که با از میان‌رفتن خوانینْ نظام موسیقی عاشیقی نیز فروریخت.

فقیرشدن کارگان

عاشیق‌ها طایفه‌ی جدایی بودند که در تمام طوایف قشقایی حضور می‌یافتند؛ تنها کار آنها ساززدن بود و از ایل‌خانانِ قشقایی مواجب می‌گرفتند و در واقع درآمد دائمی آنها از ایل‌خانانِ قشقایی تأمین می‌شد. کلانترها و مردم نیز در زمان خرمن به آنها رسیدگی می‌کردند. در نیمه‌ی اول قرن ۱۴ شمسی و در پیِ قتل صولت‌الدوله قشقایی توسط رضاخان پهلوی مستمری عاشیق‌ها نیز قطع و موجبات زوال این بخش از موسیقی قشقایی فراهم شد. پس از آن عاشیق‌ها نزد کلانترها رفتند؛ با تضعیف کلانترها مجبور شدند به مشاغل دیگری روی بیاورند و حرفه‌ی نوازندگی را رها کنند (گفت‌وگوی شخصی با دامون شش‌بلوکی[۶]). آنها در اطراف شهرها و روستاها سکونت گرفتند و به‌دلیل اوضاع وخیم اقتصادی در حاشیه‌ی شهرها به مشاغل دیگر پرداختند (درویشی، ۱۳۷۶، ۴۵). فرهاد گرگین‌پور (۱۳۹۴، ۸-۷) نیز در کتاب *کوراوغلو* از قول پدر خود، حبیب‌خان، می‌نویسد:

آن‌ها در زمان‌های قدیم قبل از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، ارکسترهای بزرگی داشته‌اند که اعضای نوازندگان آن و هماهنگیشان شایان توجه فراوان بوده است و سرکردگان ایل، برای آنان حق‌وحقوقی قائل بوده‌اند؛ به‌طوری‌که زندگی‌شان کیفیت نسبتاً خوبی داشته است؛ اما بعد از کودتای ۲۸ مرداد که سرکردگان ایل تبعید می‌شوند، عاشق‌ها از حق‌وحقوق خود

محروم شده، به حلبی‌آبادهای حاشیه شهرها پناه می‌آورند و به سختی زندگی می‌کنند.

آنچه به‌وضوح در موسیقی عاشیقی قشقایی به‌چشم می‌خورد «تقلیل» و «فقیرشدن» (نک. Nettl, 1978, 131; McLean, 1986, 41) کارگان در تمام ابعاد است. نتل (Ibid., 130-134) در ارتباط با برخورد فرهنگ‌های غیرغربی با فرهنگ غربی یازده واکنشِ ممکن را ذکر می‌کند که برخی از آنها عبارت‌اند از: «واگذاری» جایگزینیِ کامل تجربه‌ی موسیقایی یک جامعه با همتای غربی‌ست بدون اینکه هیچ نشانی از آن برجای بماند، «فقیرکردن» واگذاری مؤلفه‌هایی‌ست که پیامد تغییر انرژی موسیقایی است، «حفاظت» در واقع محافظتی‌ست ساختگی و مجزا در محیطی همچون موزه، «غرب‌گرایی» اقتباسِ عناصر مرکزی از موسیقی غربی‌ست؛ ویژگی‌هایی سازگار یا ناسازگار با موسیقی سنتی و «تجددگرایی» اتخاذِ عناصر سازگار اما غیرمرکزی‌ست.

در قرن اخیر انرژیِ موسیقایی (Nettl, 1978, 129) عاشیق‌ها تحلیل رفت و در فرایندِ تغییراتِ حاصل از تأثیرپذیری به تعادل لازم نرسید. آنچه می‌باید برای بقای یک موسیقی صورت می‌پذیرفت در این کارگان تحقق نیافت. گاهی انتخاب یک جامعه‌ی موسیقایی فراموشی بخش زیادی از کارگان و حفظ آن به‌شکلی ساده است تا نیازمند انرژی کم‌تری برای حفظ بقای خود باشد (.Ibid). در موسیقی عاشیقی قشقایی آنچه به فراموشی رفت بسیار بیشتر از بخش‌هایی بود که باقی ماند.

کم‌رنگ‌شدن و در نهایت از میان‌رفتن عاشیق‌ها به‌عنوان بخشی از موسیقی قشقایی تغییرات عمده‌ای را رقم زد. در واقع سنت موسیقایی آنها که سینه‌به‌سینه رواج می‌یافت متوقف شد. عاشیق‌ها داستان‌های روایی را با توجه به فرهنگ جامعه به‌روز می‌کردند و بداهه شعر می‌سرودند و ساز می‌نواختند؛ از میان‌رفتن آنها موجب شد منظومه‌های روایی از حدود ۶۰ سال پیش تاکنون مسکوت بمانند؛ به‌گونه‌ای که اکنون روند داستان برای نسل جوان مفهوم و قابل درک نیست. عاشیق‌های بازمانده نیز به دلیل نبود موقعیت اجرایی چنین مهارتی را از دست داده‌اند و حتی بسیاری از داستان‌ها را یا نمی‌دانند و یا از خاطر برده‌اند (گفت‌وگوی شخصی با مسعود نامداری[۷]).

علی‌رغم رغبت و اشتیاقِ قشقایی‌ها به موسیقیْ آنها وفاداری چندانی به موسیقی عاشیقی نداشته‌اند. در واقع میزان پایبندی به این فرهنگ و حفظ وفاداری به ارزش‌های آن (نک. List, 1964, 18) در میان قشقایی‌ها از توان حیاتی زیادی برخوردار نبوده است. در چنین شرایطی فرایند تأثیرپذیریِ فرهنگی به تجزیه و در نهایت از میان‌رفتن موسیقی بومی می‌انجامد (.Ibid). گفته می‌شود موسیقی عاشیقی در زندگی روزمره‌ی مردم قشقایی حضوری نداشت. گودرزی‌فرد می‌گوید اگرچه داستان‌های عاشیق‌ها برای مردم جالب توجه بود اما مردمِ ایل با عاشیق‌ها چندان مأنوس نبودند (گفت‌وگوی شخصی). همان‌گونه که پیش از این نیز ذکر شد عاشیق‌ها به طوایف مختلف می‌رفتند و برای مردم ایل موسیقی اجرا می‌کردند و گاهی نزد خوانین می‌ماندند؛ در واقع آنها در بطن حیات موسیقایی قشقایی‌ها حضور نداشتند. به‌نوعی نوای موسیقی آنها برای مردم غریب می‌نمود. درخشان دلیل عدم ارتباط نزدیک مردم با عاشیق‌ها را حضور کمرنگ آنها در ایل می‌داند و می‌گوید برخلاف چنگی‌ها که در هر تیره حضور داشتند و با مردم قشقایی زندگی می‌کردند عاشیق‌ها اغلب در دسترس نبودند و گاهی به ایل می‌آمدند و ساز می‌نواختند؛ او در واقع عدم ارتباط قشقایی‌ها با عاشیق‌ها را دلیل عدم احساس نزدیکی با آنها می‌داند (گفت‌وگوی شخصی). اما حضورِ کم‌رنگ آنها در ایل می‌تواند ریشه در سرگذشتی داشته باشد که آنها را اصالتاً از قشقایی‌ها متمایز می‌کند که در نهایت می‌تواند به عدم احساس نزدیکی منجر شود. در واقع دلیل این امر می‌تواند مهاجربودن آنها باشد؛ اگرچه محتمل است که در ذهن اکثر آنها تداعیِ چنین خاطره‌ای متبادر نشود. شاید آنها به این دلیل از مردم قشقایی جدا زندگی می‌کردند که در اصل متعلق به این ایل نبودند. در نتیجه مردم نیز با آنها و موسیقی آنها ارتباطِ احساسی لازم را برقرار نمی‌کردند و در نهایت نیز وفاداری چندانی به این موسیقی نداشتند. در چنین شرایطی بدیهی‌ست که در کارگان عاشیق‌ها شاهدِ تحولات بسیاری باشیم. اگر به‌نظر بلکینگ (Blacking, 1986, 3)، درباره‌ی تغییرات، که تصمیم شخصی را در آن بسیار مهم می‌داند، برگردیم، می‌توان سرنوشت عاشیق‌ها را، با توجه به این نظر، از دو زاویه بررسی کرد. نخست اینکه، حضور آنها در فرهنگ موسیقاییِ قشقایی، و بنابراین تغییراتی که بر اثرِ این حضور به وقوع پیوست، ناشی از تصمیمِ خوانین به حمایت از آنها بوده است. دوم اینکه، زوالِ آنها، که تغییراتِ بعدی را سبب شد، ناشی از همراهی‌نکردنِ جامعه‌ی قشقایی با تصمیم و خواستِ خوانین و بیگانه انگاشتنِ عاشیق‌ها توسط مردم، علیرغم میلِ تحمیل‌شده‌ی خوانین بوده است. این به‌خوبی نشان می‌دهد که، در مسائل مربوط به تأثیرپذیری و تغییر، تصمیم فردی و پذیرش اجتماعی می‌توانند با یکدیگر به چالش برخیزند.

تأثیرپذیری و تغییرات در سازها

در سازبندی موسیقی عاشیقی تغییرات چشم‌گیری رخ داده است که مهم‌ترین آنها از میان‌رفتن چگور در اوایل قرن ۱۴ شمسی‌ست. «واگذاری» (نک. Nettl, 1978, 130)، که یکی از واکنش‌های ممکن در تماس فرهنگی‌ست، نه در تمام کارگان اما در سطحی جزئی‌تر در ارتباط با ناپدیدشدن این ساز به‌وقوع پیوسته و در واقع بخشی از تجربه‌ی موسیقایی آنها به‌طور کامل از میان رفته است. اصلی‌ترین ساز عاشیق‌های قشقایی چگور بوده که بدون هیچ نشانی از این کارگان حذف شده است. دامون شش‌بلوکی در توضیح از میان‌رفتن چگور می‌گوید که شاید بتوان به نبود سازنده‌ی این ساز اشاره کرد؛ بدیهی‌ست که تعداد سازندگان ساز همواره کم‌تر از نوازندگان است و با توجه به اینکه قشقایی‌ها هیچ همسایه‌ی ترکی ندارند با از میان‌رفتن سازندگان امکانی برای تهیه‌ی ساز در اطراف خود نداشتند (گفت‌وگوی شخصی). مسعود نامداری نیز بر این باور است که وجود پوست در چگور دشواری‌هایی را برای نوازندگان ایجاد می‌کرد و این دلیل از میان‌رفتن چگور است (گفت‌وگوی شخصی). این توضیحاتْ حدسیاتِ افرادی‌ست که به از میان‌رفتن این ساز اندیشیده‌اند. اینکه چنین تغییری نتیجه‌ی تصمیمات فردی بوده (نک. Blacking, 1986, 3) و از درونِ فرهنگ شکل گرفته یا در تماس فرهنگی رخ داده است بر کسی آشکار نیست.

تا اوایل قرن ۱۴ شمسی، تار یکی از سازهای عاشیق‌ها بوده اما استفاده از آن در میان آنها استمرار نیافته است. برخی بر این باورند که عاشیق‌ها پس از چگور به تار روی آوردند (درویشی، ۱۳۷۶، ۴۵) اما گفت‌وگوهایی که ما با کهن‌سالان قشقایی و از جمله داریوش‌خان قشقایی و پریچهر گرگین‌پور داشتیم حاکی از این است که تار تا جایی که تاریخ شفاهی گواهی می‌دهد و

پیش از ناپدیدشدن چگور در دست عاشیق‌ها بوده است. همچنین با استناد به اسناد تصویریِ مربوط به عهد قاجار (نک. فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۰۲-۱۰۵) که توضیحات مبسوط آن پیش از این ذکر شد می‌توان تصور کرد که تار حداقل از حدود دو قرن پیش در موسیقی قشقایی حضور داشته است؛ گویا عاشیق‌ها ابتدا تار آذری می‌نواخته‌اند و تار را بر روی سینه می‌گذاشته‌اند که با گذشت زمان به تار ایرانی تغییر یافته (گفت‌وگوی شخصی با داریوش‌خان قشقایی) و در نیمه‌ی اول قرن ۱۴ شمسی از کارگان عاشیق‌ها حذف شده است. برخی معتقدند این ساز امکان سازگاری با فضای ایل و نوازندگی در محیط باز را نداشت؛ دهانه‌ی تار دارای پوستی نازک است و با تغییر دما و رطوبت به‌سرعت پوست ساز افت می‌کند و صدای ساز را تغییر می‌دهد. بنابراین محتمل است که وجود پوست در کاسه‌های تار دلیل عدم ماندگاری آن در میان عاشیق‌ها باشد (گفت‌وگوی شخصی با مسعود نامداری).

در نظام طبقاتی جامعه‌ی قشقایی غالباً عناصری در این فرهنگ موسیقایی پذیرفته و ماندگار می‌شدند که مورد تأیید طبقه‌ی بالای این اجتماع بودند؛ تار از جمله سازهایی بود که خوانین قشقایی عنایتی نسبت به آن نداشتند. این ساز هرگز توسط قشقایی‌ها به‌عنوان سازی که بیان موسیقی قشقایی را داشته باشد پذیرفته نشد و آنها ارتباط لازم را با تار برقرار نکردند. دلیل عدم توجه خوانین به تار هر چه باشد در واقع موجب کمرنگ‌شدن این ساز در این فرهنگِ موسیقایی شده است. به‌نظر می‌رسد عاشیق‌ها، نوازندگانی از طبقه‌ی فرودست، با توجه به عدم پذیرش تار توسط طبقات بالای اجتماع و به تبعیت از آنها رفته‌رفته نواختن این ساز را ترک کردند. پیران درخشان از قول حبیب‌خان گرگین‌پور می‌گوید که او همواره بر این باور بود که تار لحن موسیقی قشقایی را ندارد و صدای موسیقی کلاسیک ایرانی از آن شنیده می‌شود (گفت‌وگوی شخصی). به استثناء هلاکوخان جانی‌پور که تار می‌نواخت این ساز با سلیقه‌ی موسیقایی خوانین سازگار نبود و توسط افراد طبقه‌ی بالای اجتماع نواخته نشد؛ این رویکرد را مردم معمولی و عاشیق‌ها، نوازندگانی از طبقه‌ی فرودست، نیز پذیرفتند؛ در واقع همین امر موجب کم‌رنگ‌شدن این ساز در موسیقی قشقایی شد.

در قرن اخیر ویلُن نیز به سازبندی موسیقی عاشیقی قشقایی راه یافت و باثبات در بطن این فرهنگ رسوخ و سلیقه‌ی موسیقایی مردم را به‌خود جذب کرد و امروزه به‌عنوان سازی بومی مقبول خاطر عموم است. اگرچه شش‌بلوکی (۱۳۸۸، ۶) می‌گوید:

> *دلیل ورود ویلن به این فرهنگ و استفاده از آن توسط عاشیق‌های قشقایی [...] این بوده است که صولت‌الدوله قشقایی، در زمان حکومت رضاشاه پهلوی، تعدادی از عاشیق‌ها و دیگر نوازندگان ایل را برای آموختن علم روزِ موسیقی به تهران رهسپار می‌کند و آنها با این ساز در تهران آشنا می‌شوند و آن را به‌همراه خود به ایل می‌آورند.*

اما آگاه‌ترین افراد قشقایی، از جمله داریوش‌خان قشقایی (نوه‌ی صولت‌الدوله قشقایی)، پریچهر گرگین‌پور، پیران درخشان (از قول حبیب‌خان گرگین‌پور) و ابراهیم کهندل‌پور (از نوادگان صمصام‌السلطان)، بیان می‌کنند که صولت‌الدوله هرگز عاشیق‌ها را به تهران نفرستاد و ویلُن نیز توسط عاشیق‌ها به موسیقی قشقایی راه نیافت؛ در واقع پس از ورود ویلُن به موسیقی قشقاییْ عاشیق‌ها نیز از جمله کسانی بودند که ویلُن نواختند. گفته می‌شود حدود سال ۱۳۳۷ ویلُن توسط فرود گرگین‌پور به موسیقی قشقایی وارد شد؛ او برای فراگیری ویلُن نزد استادی در شیراز می‌رود که در پیِ آن قشقایی‌ها نیز متأثر از او به نواختن ویلُن می‌پردازند (گفت‌وگوی شخصی). به این ترتیب ویلُن شکلی بومی می‌گیرد و با لحن موسیقی قشقایی نواخته می‌شود. ورود ویلُن به فرهنگ موسیقایی قشقایی از طریق موسیقیدانی از طبقه‌ی بالای اجتماع صورت پذیرفت؛ اینجا نیز شاهد آن هستیم که آنچه از طبقه‌ی بالای اجتماع می‌رسد توسط طبقات دیگر نیز پذیرفته می‌شود. در واقع این ساز تأیید طبقه‌ی بالای جامعه‌ی قشقایی را با خود داشت و همین امر موجب پذیرش عمومی و ماندگاری این ساز در این فرهنگ موسیقایی شد. به‌هرروی به‌نظر می‌رسد تغییراتی که در نیمه‌ی اول قرن ۱۴ شمسی در سازبندی موسیقی عاشیقی قشقایی ایجاد شد تلاشی بود برای بقا؛ تغییر سنت‌های کهن به‌عنوان تدبیری در راستای حفظ ذات موسیقی (نک. Nettl, 2015, 283).

به‌نظر می‌رسد ورود ویلُن به موسیقی قشقایی متأثر از فرهنگ موسیقی ایرانی بوده است و در واقع غرب‌گرایی که نتل (Nettl, 1978, 134) به‌عنوان یکی از واکنش‌های تماس فرهنگی معرفی می‌کند به‌واسطه‌ی موسیقی ایرانی در موسیقی قشقایی به‌وقوع پیوسته است. «پس از متداول‌شدن ویولن در میان عاشق‌های قشقایی [...] برخی از کوک‌هایی که در موسیقی ایرانی با ویولن اجرا می‌شد، توسط عاشق‌های قشقایی با ویولن و کمانچه نیز مورد استفاده قرار گرفت» (درویشی، ۱۳۸۳، ۵۱۳).

در اوایل قرن اخیر موسیقی عاشیقی قشقایی به‌صورت گروه‌نوازی اجرا می‌شد که چنین سنتی با کم‌رنگ‌شدن حضور عاشیق‌ها و تحلیلِ کارگان منسوخ شده است. در طول قرن اخیر موقعیت اجرایی عاشیق‌ها تغییر کرد و حیات موسیقایی آنها رو به افول رفت. قشقایی‌های کوچ‌رو متأثر از زندگی شهرنشینی یک‌جانشین شدند؛ عاشیق‌ها که به‌صورتی گروهی به طوایف می‌رفتند و موسیقی اجرا می‌کردند موقعیت اجرایی خود را از دست دادند و سنت گروه‌نوازی در این کارگان از میان رفت. در دهه‌های اخیر نیز تعداد عاشیق‌های قشقایی انگشت‌شمار بود و امروزه تنها دو عاشیق در این سنت موسیقایی باقی مانده‌اند که در چنین شرایطی گروه‌نوازی به‌واقع هیچ معنایی ندارد.

ساختارهای موسیقایی و مسئله‌ی احیاء

با توجه به شفاهی‌بودن این سنت موسیقاییْ مرجعی که گواه سنت‌های اصیل موسیقی عاشیقی باشد وجود ندارد. بررسی فرایند تأثیرپذیری می‌باید با شنیدن آثار گذشتگان همراه باشد و درواقع مطالعه‌ی چنین تغییراتی معطوف به گذشته است (نک. Nettl, 1963, 35). قشقایی‌ها مردمانی کوچ‌گرد بودند که سبک زندگی و عدم یک‌جانشینیِ آنها مانعی برای ثبت و ضبط آثار فرهنگی و از جمله موسیقی‌شان بوده است. آثار موسیقایی زیادی از گذشتگان به‌جای نمانده و آن آثاری که در نیمه‌ی قرن ۱۴ شمسی توسط خانواده‌ی گرگین‌پور از عاشیق‌های قشقایی ضبط شده‌اند نیز در دسترس عموم قرار نگرفته است. این مهم روند پژوهش را به تنگنا می‌برد چراکه «تأثیرپذیریِ فرهنگِ موسیقایی را نمی‌توان بدون ثبت دقیق سبک‌های بومی که با این فرایند تغییر کرده‌اند با موفقیت بررسی کرد. بنابراین نخستین شرط ضروری فراهم‌کردن مستندات کافی از سبک‌های موسیقایی سنتی موجود است» (List, 1964, 21).

در شرایطی که تقریباً هیچ اثر شنیداری‌ای از گذشتگان در دسترس نیست اظهارنظر در مورد ساختار موسیقایی و در پی آن مطالعه‌ی

تأثیرپذیری در این مبحث ناممکن است. تنها اثری که ما از عاشیق‌های نسل پیشین شنیدیم بخش اندکی از داستان کوراوغلو بود که ظاهراً توسط محمد بهمن‌بیگی در حدود دهه‌ی ۵۰ از عاشیق احمد ضبط شده است که توسط فرزند عاشیق مرادقلی ابراهیمی و نوه‌ی عاشیق احمد به دست ما رسید. قیاس این روایت با روایت عاشیق‌های امروزی از داستان کوراوغلو نشان می‌دهد که در داستان، ساختار موسیقی و نحوه‌ی اجرا تفاوت چندانی میان آنها وجود ندارد.

در میان کارگان‌های سه‌گانه‌ی موسیقی قشقایی، یعنی عاشیق‌ها، چنگی‌ها و دارغاها، که اجراکنندگان آنها از طبقات فرودست ایل بودند و کاسْت‌های پستی را تشکیل می‌دادند کارگان عاشیق‌ها آسیب بسیاری دید. شهری‌شدن قشقایی‌ها و از میان‌رفتن نظام ایلیاتیْ تضعیف این کارگان را به‌همراه داشت؛ اینکه عاشیق‌ها بیگانه و غیرخودی محسوب می‌شدند و قشقایی‌ها نیز وفاداری چندانی نسبت به سنت موسیقایی آنها نداشتند بستری مساعد را پدید آورد تا زندگی شهری و تجددگرایی قشقایی‌ها به‌آسانی موجباتِ انحطاط این کارگان را در قرن اخیر فراهم کند؛ عاشیق‌ها که مهاجر و بیگانه بودند در زندگی شهری‌شده و تجددیافته‌ی قشقایی‌ها از میان رفتند.

در دهه‌های اخیر تلاش‌هایی برای احیای موسیقی عاشیقی قشقایی شده است؛ احیاء، به‌عنوان یکی از واکنش‌های ممکن در تماسِ بین‌فرهنگی (نک. Kartomi, 1981, 237)، حرکتی‌ست برخاسته از نارضایتی نسبت به شرایط موجود و احساس خطر نابودی سنت موسیقایی. در دهه‌ی پنجاه و در پیِ انزوای عاشیق‌ها، خانواده‌ی گرگین‌پور اقدام به ضبط آثاری از عاشیق‌های آن زمان می‌کنند؛ حبیب‌خان گرگین‌پور امکاناتی را فراهم می‌کند و فرود و پریچهر گرگین‌پور عاشیق‌های قشقایی را از داراب به قلعه مختارخانِ سمیرم فرامی‌خوانند و نزد خود نگاه می‌دارند و ضبط آثار آنها را به‌انجام می‌رسانند. گفته می‌شود که فرود گرگین‌پور به‌دلیل ارتباط بسیار نزدیک با عاشیق‌ها روایت‌های آنها را حفظ بود و برای ماندگاریِ روایت‌ها آنها را اجرا و ضبط کرد (گفت‌وگوی شخصی با پیران درخشان). در سال‌های اخیر پروین بهمنی، پژوهش‌گر موسیقی قشقایی، نیز ضبط‌هایی را از آخرین بازماندگان عاشیق‌ها به‌انجام رسانید. محمدرضا درویشی نیز در دهه‌ی هفتاد عاشیق اسماعیل را به جشنواره‌ی آئینه و آواز دعوت و موسیقی عاشیقی قشقایی را معرفی کرد. او سفارش ساخت دو کمانچه طبق کمانچه‌ی عاشیق اسماعیل را داد و یک عدد از آنها را به عاشیق محمد جعفری‌نیا، فرزند عاشیق اسماعیل، اهدا کرد و دیگری را در اختیار موزه‌ی موسیقی گذاشت (گفت‌وگوی شخصی با دامون شش‌بلوکی). اگرچه این اقدامات به دیده‌شدن عاشیق‌های قشقایی انجامید و آثاری از آنها ثبت و ضبط شد اما نتوانست انگیزه‌ای باشد برای بازیابیِ توانِ این سنت موسیقایی؛ آنچه از موسیقی عاشیقی به‌جای مانده یک سنت بی‌رمق است که گاهی در اجراهای جشنواره‌ای و نیز ویدئوهایی در سایت‌هایی همچون آپارات دیده می‌شود. هیچ‌یک از جوانان قشقایی حتی فرزندان عاشیق‌ها به فراگیری این سنت موسیقایی نپرداختند. امروزه نیز قشقایی‌ها اشتیاقی به شنیدن موسیقی عاشیقی ندارند و حتی بعضاً موسیقیدانان قشقایی آثار ضبط‌شده‌ی موجود را هرگز نشنیده‌اند. به‌واقع در زندگی شهرنشینی این سنت موسیقاییْ مخاطب خود را از دست داده است.

نتیجه

بررسی تأثیرپذیری در فرهنگ قشقایی گویای آن است که قشقایی‌ها مردمانی تأثیرپذیر هستند و در برخوردهای فرهنگی عناصری جدید را پذیرفته و در فرهنگ خود نهادینه کرده‌اند. قشقایی‌ها مهاجرانی از اقوام مختلف بوده‌اند که در دوره‌های زمانی متفاوت و نامشخصی به شمال غرب ایران و سپس به فارس مهاجرت کرده و به‌تدریج یک قوم کوچ‌نشینِ واحد را تشکیل داده‌اند. تاریخ شفاهی گواهی می‌دهد که عاشیق‌ها پس از مهاجرت به فارس به ایل قشقایی پیوستند و بسیار مورد حمایت ایل‌خانان قرار گرفتند؛ اگرچه آنها در فرودست‌ترین طبقات اجتماعی ایل قشقایی جای می‌گرفتند و کاسْتِ جداگانه‌ای را تشکیل می‌دادند اما به‌واقع موسیقیدانانِ محبوبِ طبقه‌ی بالای اجتماع بودند. اوج شکوفایی موسیقی عاشیقی قشقایی در زمان ایل‌خانی بود که با از میان‌رفتن نظامِ ایل‌خانی نظامِ موسیقی عاشیقی نیز فروریخت. در قرن اخیر عاشیق‌ها تغییرات بسیاری را در کارگانِ موسیقایی خود تجربه کردند؛ حذف چگور، تار و تمبک، ورود ویلُن، تغییر فرم اجرا و تضعیف کارگان از جمله مواردی بود که در نهایت به حذف این سنت موسیقایی انجامید.

بررسی تأثیرپذیری در این فرهنگ موسیقایی بدون در نظرگرفتن نظام طبقاتی در این ایل میسر نمی‌شود. در موسیقی عاشیقی قشقایی همواره ردپایی از خوانین و موسیقیدانانِ طبقات بالای اجتماع به‌چشم می‌خورد؛ حضور خوانین قشقایی در پذیرش عاشیق‌ها در ایل، اوج‌گرفتن هنر آنها، ایجاد تغییراتی در سازبندیِ موسیقی عاشیقی و در نهایت از میان‌رفتن این کارگانِ موسیقایی بسیار مؤثر بوده است. عاشیق‌ها با حمایت ایل‌خانان در ایل ماندگار شدند و هنر آنها به اوج شکوفایی رسید و در نهایت با از میان‌رفتن ایل‌خانانْ موسیقی عاشیقی نیز رو به افول رفت.

همچنین به‌نظر می‌رسد میزان اصالتِ موسیقیدانان و تعلق آنها به ایل قشقایی و در واقع خودی یا بیگانه‌بودن آنها تعیین‌کننده‌ی میزان وفاداری قشقایی‌ها به یک کارگان موسیقایی بوده است. در میان کارگان‌های موسیقایی قشقایی عاشیق‌های مهاجر که در زمانی نامشخص به ایل پیوسته بودند آسیب بسیاری دیدند و کارگان موسیقایی آنها رو به‌انحطاط رفت؛ از میان‌رفتن نظام ایلیاتی، تغییر شرایط زندگی، تجددگرایی و شهری‌شدگیِ قشقایی‌ها شرایطی را فراهم کرد تا کارگان عاشیقی که بیگانه محسوب می‌شد و قشقایی‌ها نیز وفاداری چندانی را نسبت به آن نداشتند از فرهنگ موسیقایی قشقایی حذف شود. به‌رغم تلاش‌هایی که در دهه‌های اخیر برای احیای موسیقی عاشیقی قشقایی انجام پذیرفت، این فرهنگ موسیقایی نتوانست توانِ خود را برای بقای حیات بازیابد.

پی‌نوشت‌ها

۱. فرزند حبیب‌خان و خواهر فرود و فرهاد گرگین‌پور.
۲. نوازنده‌ی بنام سه‌تار قشقایی و از افراد بسیار تأثیرگذار در موسیقی قشقایی.
۳. نوازنده و مدرس تار و سه‌تار و مؤلف کتاب‌های آموزش موسیقی قشقایی.
۴. نوازنده و مدرس سه‌تار و کمانچه، مؤلف کتاب‌های آموزش موسیقی قشقایی

و از شاگردان بی‌واسطه‌ی حبیب‌خان گرگین‌پور.
۵. خواننده‌ی بنام موسیقی قشقایی و از نوادگان صمصام‌السلطان.
۶. پژوهش‌گر موسیقی قشقایی.
۷. نوازنده‌ی تار و کمانچه، آهنگ‌ساز و مدیرمسئول آموزشگاه موسیقی قشقایی.

فهرست منابع

ابرلینگ، پیر (۱۳۹۳)، *کوچ‌نشینان قشقایی فارس*، ترجمه فرهاد طیبی‌پور، تهران: پردیس دانش.
بلکینگ، جان (۱۳۹۳)، چند مسئله‌ی نظری و روش‌شناختی در مطالعه‌ی تغییرات موسیقایی، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۶۵، صص ۷۹-۱۰۹.
بهمن‌بیگی، محمد (۱۳۹۷الف)، *عرف و عادت در عشایر فارس*، شیراز: همارا.
بهمن‌بیگی، محمد (۱۳۹۷ب)، *بخارای من، ایل من*، شیراز: همارا.
درداری، نوروز (۱۳۹۵)، *تاریخ اجتماعی و سیاسی ایل بزرگ قشقایی*، شیراز: قشقایی.
درویشی، محمدرضا (۱۳۷۴)، *بیست ترانه محلی فارس*، تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.
درویشی، محمدرضا (۱۳۷۶)، *آئینه و آواز: مجموعه مقالات درباره موسیقی نواحی ایران*، تهران: حوزه هنری.
درویشی، محمدرضا (۱۳۸۳)، *دایرةالمعارف سازهای ایرانی*: سازهای زهیِ مضرابی و آرشه‌ای نواحی ایران، تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.
شش‌بلوکی، دامون (۱۳۸۸)، موسیقی قشقایی، دفترچه سی‌دی، آوازهای قشقایی، *از مجموعه‌ی موسیقی نواحی ایران*، شماره ۲۷، تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.
شش‌بلوکی، دامون (۱۳۹۳)، موسیقی قشقایی، دفترچه سی‌دی، موسیقی قشقایی: عاشوقلر موقاملاری، *از مجموعه‌ی موسیقی نواحی ایران*، شماره ۴۹، تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.
طیبی‌پور، برزو (۱۳۷۶)، موسیقی ایل قشقایی، *پایان‌نامه برای دریافت مدرک کارشناسی* در رشته‌ی نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشگاه تهران، استاد راهنما: دکتر محمدتقی مسعودیه.
فاطمی، ساسان (۱۳۹۲)، تارِ قاجاری: سه سندِ تصویری، فصلنامه *موسیقی ماهور*، شماره ۶۱، صص ۱۰۲-۱۰۶.
قافقازیالی، علی (۱۳۸۸)، *مناطق عاشیقی ترکان ایران*، ترجمه احمد بشیر (شاهین)، به کوشش بهروز ایمانی، تبریز: اختر هاشمی سودمند.
قرخلو، مهدی (۱۳۹۷)، *از ایل تا اتاق*، تهران: فرهنگ مانا.
کیانی، منوچهر (۱۳۷۱)، *سیه‌چادرها*: تحقیقی از زندگی مردم ایل قشقائی، تهران: سعید نو.
گرگین‌پور، فرود (۱۳۷۴)، موسیقی قشقایی، دفترچه کاست، *موسیقی نواحی ایران ۲*: موسیقی قشقایی، تهران: انجمن موسیقی ایران.
گرگین‌پور، فرود (۱۳۸۳)، موسیقی در ایل قشقایی، دفترچه سی‌دی، موسیقی قشقایی، *از مجموعه‌ی موسیقی نواحی ایران*، شماره ۳، تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.
گرگین‌پور، فرهاد (۱۳۹۴)، *بخشی از حماسه کوراوغلو*: نمونه‌ای از فرهنگ شفاهی ایل قشقایی، با همکاری ایلیاشار گودرزی‌فرد، شیراز: قشقایی.
گرگین‌پور، فرهاد (۱۳۹۶)، *غریب و صنم*، با همکاری ایلیاشار گودرزی‌فرد، شیراز: قشقایی.
یوسف‌زاده، آمنه (۱۳۸۸)، *رامشگران شمال خراسان*: بخشی و رپرتوار او، تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.

Blacking, John (1986), *Identifying processes of musical change*. *The World of Music*, no. 1, pp. 3- 15.

Gharakhalou-narrei, Mehdi (1996), *Migration and cultural change in urban communities of the Qashqa'I of Iran*, Ottawa: University of Ottawa.

Kartomi, Margaret, (1981), The processes and results of musical culture contact: A discussion of terminology and concepts, *Ethnomusicology*, no. 2, pp. 227- 249.

List, George, (1964), *Acculturation and Musical Tradition*. *Journal of the International Folk Music Council*, no. 16, pp. 18-21.

McLean, Mervyn (1986), Towards a typology of musical change: missionaries adjustive response in Ocenia, *The world of Music*, no. 1, pp. 29- 43.

Nettl, Bruno (2015), *The Study of Ethnomusicology*, University of Illinois Press.

Nettl, Bruno (1978), Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Question,Problems, and Concepts, *Ethnomusicology*, 22(1): 123-136.

Nettl, Bruno (1963), Speculations on Musical Style and Musical Content in Acculturation, *International Musicological Society*, Vol. 35, no. 1, pp. 35-37.

Redfield, Robert, Ralph Linton, and Melville J. Herskovits (1936), Memorandum for the study of acculturation, *American Anthropologist*, (38)1: 149-152.

Sam, David L. (2006), *Acculturation: conceptual background and core components*, Edited by David. L. Sam and John W. Berry, The Cambridge Handbook of Acculturation Psychology, New York:Cambridge University press.

Honar-Ha-Ye-Ziba:Honar-Ha-Ye-Namayeshi Va Moosighi
DOI: 10.22059/JFADRAM.2022.346575.615690

Acculturation in Âshiqi Music of Qashqâyi Turks*

Shima Hasanzadeh[**1], Sasan Fatemi**[2]

[1]Master of Musicology (Ethnomusicology), School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

[2]Professor, Department of Music, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran.

(Received: 19 Aug 2022, Accepted: 9 Oct 2022)

Qashqâyis were nomads who migrated to the southern region of Iran and formed a single ethnic group; a tribe consisting of Turks, Kurds, Lors and Arabs. Since the majority of this tribe were Turks, the main language of the Qashqâyis was Turkish, from the Caucasian Turkish language root. The provinces of Isfahan, Chahar Mahall Bakhtiari, Kohkiluyeh and Boyer-Ahmad, Khuzestan, Bushehr and most importantly, Fars constitutes the Qashqâyi regions of Iran. In the past, the Qashqâyi society was a hierarchical society consisting of different social classes and the Ilkhâni family was at the head of this hierarchical system, and led the tribal affairs, thus distinguishing this tribe from others. In this hierarchical system, musicians were placed in the lowest social classes. Music has always been present in all social classes of the Qashqâyi tribe. Qashqâyi musicians include Âshiqs, Changis, Sârebâns, non-professional musicians, and women, each of whom, have their own repertoires. The Âshiqs's repertoire is one of the five repertoires of the Qashqâyi musical culture that has undergone many changes. The Âshiqs migrated to Fars from the north-west regions and joined the Qashqâyi tribe. They, who were from the lowest social classes, joined the Qashqâyi tribe. With the support of the Ilkhâns, the Ashiqs improved their art and made changes in their repertoire. Eventually, with the disappearance of the Ilkhâni system, this musical tradition also declined. The Âshiqs performed music and were financially supported by the Ilkhâns. In fact, the musical life of the Âshiqs depended on the presence of the Ilkhâns which collapsed with the abolition of the Ilkhâni system. There have been many acculturations and changes in the music of Qashqâyi Âshiqs. Most of them have their roots in the hierarchical system of the tribe and have emerged in such a cultural context. In the hierarchical system of Qashqâyi society, elements were often accepted and preserved in this musical culture which were approved by the upper class of this society. In fact, changes in this music have often been accompanied by the presence of people from the upper classes of this society, serving as an authoritative body in regards to the changes in the musical culture of the Ashiqs. The change in the living conditions and the urbanization of the Qashqâyis isolated the Âshiqs and their repertoire, over time, diminished and eventually was eliminated from Qashqâyi music. In fact, lifestyle changes brought about many changes in this musical culture and caused a large part of the musical experience of this repertoire to diminish and disappear; most of these changes were influenced by intercultural influences. This study, which introduces the Âshiqi's music of Qashqâyi and examines the acculturation in this repertoire, is based on fieldwork in Qashqâyi regions and interview with Qashqâyi musicians and aims to introduce and study the changes resulting from cultural encounters in this music.

Keywords
Âshiqi Music, Qashqâyi, Acculturation, Changes.

*This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "Investigating the acculturation in Qashqayi music in the last century" under the supervision of the second author.

** Corresponding Author: Tel: (+98-912) 5282362, Fax:(+98-21) 66461504, E-mail: hasanzadehshima@yahoo.com