صفحات ۳۷ - ۴۶
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۴، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۸
Archive of SID

تحول سنت باغشی‌گری در ترکمن‌صحرا: موردی خاص از تغییرات موسیقایی*

آرمان گوهری نسب[۱]، ساسان فاطمی[۲]

[۱] کارشناس ارشد قوم‌موسیقی‌شناسی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] استاد دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۳/۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۷/۲۵)

چکیده

مطالعه و تحلیلِ موسیقی باغشی‌های ترکمن‌صحرا و رابطه‌ی آن‌ها با این موسیقی در تقابل وضعیت گذشته و حال، علاوه بر آن‌که آشکارکننده‌ی تغییرات در این سنت موسیقایی است، صورتی خاص از تغییرات موسیقایی را بر ما عیان می‌کند. همچون دیگر جمهوری‌های آسیای مرکزی، سنت باغشی‌گری در ترکمنستان تحت‌فشار سیاست‌های توسعه‌ی فرهنگی که توسط مراجع فراموسیقایی اعمال‌شده‌اند، تغییراتی اساسی کرده است. آنچه در وضعیت کنونی در ترکمن‌صحرا، در غیاب چنین فشارهایی، به‌صورت تغییراتِ از پایین یعنی بر اساس میل و انتخاب باغشی‌های منطقه مشاهده می‌شود، مجموعه‌ی پیچیده‌ای از پاسخ‌های واگرا و همگرای باغشی‌های ترکمن‌صحرا به تغییرات روی‌داده در ترکمنستان و فرآورده‌های آن است. در این مطالعه که به روش کیفی و مبتنی بر پژوهش میدانی و مطالعه‌ی کتابخانه‌ای انجام شده، نشان داده می‌شود که واکنش‌های باغشی‌ها به تحولات اخیر با در نظر گرفتن دوگانه‌ی باغشی‌گری حرفه‌ای/غیرحرفه‌ای محصولِ تغییرات اجتماعی اخیرِ ترکمن‌صحرا، سکونت و یکجانشینی، معنادار می‌شوند. در این میان، حرفه‌ای‌ها حافظانِ عناصر تداوم‌بخش سنت بوده و غیرحرفه‌ای‌ها مهم‌ترین تحولات را در این سنت موسیقایی در منطقه رقم‌زده‌اند. تحولاتی که به‌صورت تقلید و اقتباس و از آنِ خود کردنْ تغییرات از پایین، بر اساس میل و انتخاب، به‌نظر می‌رسند اما در باطن صورتی ویژه از انتقال فرهنگی به‌صورت غیرمستقیم را تبیین می‌کنند.

واژه‌های کلیدی

باغشی، موسیقی ترکمنی، تغییرات موسیقایی، ترکمن‌صحرا، ترکمنستان.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان: «سنت باغشی‌گری در ترکمن‌صحرا و تحولات اخیر آن» به راهنمایی نگارنده دوم است.
**نویسنده مسئول: تلفن: ۶۶۴۱۲۹۲۰-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: sfatemi@ut.ac.ir.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

باغْشی (باخْشی یا بَخشی)، خُنیاگر تُرکمن، و سنت موسیقایی او (باغشی‌گری یا باخشی‌گری، به ترکمنی *باغشی‌چیلیق*) هسته‌ی اصلی فرهنگ موسیقایی قوم ترکمن را تشکیل می‌دهد. در مطالعه‌ی این سنت موسیقایی، با ارجاع به نقاط عطفِ سیر تاریخی این قوم، با سه وضعیتِ گذشته‌ی دور با پیشینه‌ای مشترکِ با سایر اقوام تُرک آسیای میانه، گذشته‌ی نزدیک بعد از شکل‌گیری قوم ترکمن از قرن ۱۳ و ۱۴ م (لوگاشوا، ۱۳۵۹، ۱۸-۱۹) تا قرن ۱۹ م، و در وضعیت کنونی با اسکان این قوم در مرزهای سیاسی روسیه و ایران از ۱۸۸۱ م تا امروز مواجه هستیم.

موسیقی ترکمنی و سنت باغشی‌گری در میان ترکمن‌ها در ۱۳۰ ساله‌ی اخیر، متأثر از شرایط سیاسی-اجتماعی حاکم در ساختارهای سیاسی ناهمگون مسیرهای متفاوتی را طی کرده است. این سنت موسیقایی در ترکمنستان با از سر گذراندن حکومت هفتادساله‌ی کمونیستی و وقایع پس از استقلال ترکمنستان تحت‌فشار سیاست‌های «توسعه‌ی فرهنگی» توسط مراجع فراموسیقایی تغییراتی اساسی کرده (تغییر از بالا) و در شرایط بسیار بدی قرارگرفته که آن را به مرز نابودی کشانده است (دورینگ، ۱۳۸۵، ۱۱۷-۱۱۸). در غیاب چنین اعمال فشاری برای تغییر در ترکمن‌صحرا نیز شاهد سیرِ تغییری تدریجی و طبیعی از سنت باغشی‌گری نیستیم. آنچه در خلال کار میدانی در طی ۵ سال در ترکمن‌صحرا مشاهده شد، مجموعه‌ی پیچیده‌ای از واکنش‌ها و پاسخ‌های واگرا و همگرای باغشی‌های منطقه به تغییراتِ اعمال‌شده در ترکمنستان و فرآورده‌های آن است. این مجموعه پاسخ‌ها، در دوگانه‌ی باغشی‌گری حرفه‌ای / غیرحرفه‌ای که درنتیجه‌ی تغییرات اجتماعی نیم‌قرن اخیر در منطقه به وجود آمده معنادار می‌شوند.

در این مقاله که بخشی از پایان‌نامه‌ای است که بر مبنای کارمیدانی در منطقه‌ی ترکمن‌صحرا انجام شده است، سعی شده با مشخص کردن مقصود از تغییرات موسیقایی، سیر تحول و فرآیندِ تغییرات در سنت باغشی‌گری در میان ترکمن‌های ساکن ترکمنستان و ایران را در مقایسه با وضعیت گذشته‌ی نزدیک از این سنت موسیقایی مطالعه کرده و با تحلیل رابطه‌ی این تغییرات در دو سوی مرز صورت ویژه‌ای از تغییرات موسیقایی روی‌داده در ترکمن‌صحرا معرفی شود. این پژوهش به روش کیفی در بخش مطالعه‌ی وضعیت کنونی بر مبنای مشاهده و مصاحبه با اطلاع‌رسانان ترکمنِ ساکن ترکمنستان و ایران طی کار میدانی از سال ۱۳۸۹ تا ۱۳۹۴ در منطقه‌ی ترکمن‌صحرا و رجوع به پژوهش‌های صورت گرفته در حوزه‌ی فرهنگ موسیقایی ترکمنی توسط پژوهش‌گران ایرانی و غربی و داده‌های موجود در سفرنامه‌ها و تک‌نگاری‌ها و آثار شنیداری و دیداری گردآوری‌شده از فرهنگ موسیقایی قوم ترکمن صورت گرفته است.

بیان مسئله

همان‌گونه که فاطمی (۱۳۸۱، ۸۱) یادآور می‌شود، تغییرات «در ادبیات اتنوموزیکولوژیک معنای واحدی نزد همه‌ی مؤلفان ندارد». بزرگانِ رشته‌ی قوم‌موسیقی‌شناسی همچون بلکینگ (۱۳۹۳، ۷۹)، نتل (Nettl, 2005, 289) و مریام (Merriam, 1964, 307)، به عدمِ وجود روش و نظریه‌ای برای مطالعه‌ی تغییرات در موسیقی و نیاز این رشته به چنین نظریه‌ای اشاره‌کرده‌اند. باوجوداین، تاکنون نظریه‌ی جامعی در رابطه با مطالعه‌ی تغییرات در موسیقی تدوین نشده است. از این‌رو گزافه نیست اگر جستجوی صورت‌های خاص و نامتعارفِ تغییرات موسیقایی را، گامی در جهت دستیابی به نظریه‌ی جامعی از تغییرات موسیقایی بدانیم.

بلکینگ با اشاره به ضرورت انجام پژوهش‌هایی «با هدفِ بازشناسیِ تحلیل‌گرانه‌ی تغییرات موسیقایی» (بلکینگ، ۱۳۹۳، ۷۹)، تأکید می‌کند پدیده‌هایی که مشاهده می‌کنیم، برای آنکه تغییر موسیقایی به شمار بیایند، باید منجر به تغییری در ساختار نظام موسیقایی موردنظر شوند و نه‌فقط تغییری در بخشی از آن نظام. ازاین‌رو او «تغییرات در کارگان و بسیاری از تغییرات در سبک و حتی مواردی از فرهنگ پذیری را» از جنس تغییرات موسیقایی نمی‌داند (همان، ۹۹-۱۰۰). نتل اما تغییرات موسیقایی را در معنای گسترده‌ی آن، پدیده‌ای بسیار پیچیده می‌داند که علاوه بر تغییرات صرفاً موسیقایی و فنی، شامل تغییرات در مفاهیم و رفتارهای موسیقایی در رابطه با کاربردها و کارکردهای موسیقی می‌شود که الزاماً با تغییر در اصوات موسیقی همراهی نمی‌شوند و آن‌ها را به چهار دسته طبقه‌بندی می‌کند. ۱. جانشینی، به‌عنوان کامل‌ترین سطحِ تغییر که در آن جامعه سیستم موسیقایی جدیدی را تماماً جایگزینِ سیستم موسیقایی قبلی می‌کند. ۲. تغییر اساسی که طی آن فُرم‌های جدیدی به وجود می‌آیند که مشخصاً ریشه در فُرم‌های گذشته دارند. در این سطح از تغییر، مجموعه‌ای یکدست وجود ندارد بلکه صرفاً برخی عناصر ثابتِ موسیقی وجود دارند که موجد تداوم هستند و تمایز میان کهنه و نو به‌سادگی توسط افراد تعلیم ندیده نیز قابل درک است. ۳. تغییر طبیعی-تدریجی که ویژگی ذاتی هر سیستم موسیقایی به شمار می‌رود. ۴. آخرین سطح از تغییرات را نتل، بدیل‌های مجاز معرفی می‌کند و معتقد است که مقادیر معینی از بدیل‌های فردی مجاز در فرآورده‌های موسیقایی مانند ترانه‌ها یا در انواع آوازها و کارگان‌ها تغییر به شمار نمی‌آیند

www.SID.ir

Archive of SID

(Nettl, 2005, 277-279).

دورینگ در مورد فرهنگ‌های موسیقایی آسیای داخلی، دو گونه‌ی تغییراتِ از درون و بیرون را معرفی می‌کند. تغییرات درونی همچون سازگاری با وضعیت جدید به‌صورت طبیعی روی می‌دهند، در مقابل تغییرات از بیرون توسط «مرجعیت‌های سیاسیِ غیرموسیقایی» در جهت از آن خود کردن میراث فرهنگی به وجود می‌آیند (دورینگ، ۱۳۸۵، ۱۰۹). لوین نیز در مورد موسیقی ازبکستان، برای تعامل بینابینی نیروهای فرهنگی گوناگون، الگویی مبتنی بر دوگانه‌ی «بومی‌گرایی» و «اروپایی سازی» را ارائه می‌کند که از «بالا» در قالب سیاست‌های دولتی و از «پایین» به‌صورت فعالیت‌های فرهنگی مستقل از حمایت‌های رسمی ظاهر می‌شوند (لِوین، ۱۳۸۵ ب، ۱۶۵-۱۶۷).

آنچه مورد موسیقی ترکمنی را خاص می‌کند، انتقال غیرمستقیم فرآورده‌های موسیقایی محصولِ تغییرات از بالا از ترکمنستان به ترکمن‌صحرا است. برخلاف ترکمنستان که تحت تغییرات بسیار شدید اعمال‌شده از سوی مراجع فراموسیقایی شاهد تغییراتی اساسی در سنت باغشی‌گری هستیم، در ترکمن‌صحرا در غیاب چنین اعمال فشاری، در ظاهرْ تغییراتی از درون یا پایین بر اساس انتخاب و میل باغشی‌ها مشاهده می‌شوند اما در حقیقت شاهد پاسخ‌های همگرا و واگرای باغشی‌های ترکمن‌صحرا به تغییرات روی‌داده از بالا در ترکمنستان هستیم. کَرتُمی پدیده‌ی انتقال فرهنگی[1] را مربوط به زمانی می‌داند که «گروهی از مردم اصول سازمان‌دهی و ایدئولوژیک یا ادراک تازه‌ای را (موسیقایی یا فراموسیقایی) به‌تمامی می‌پذیرند» (فاطمی، ۱۳۸۱، ۸۲). به اعتقاد او «هاله وجهه فرهنگ مسلط در شرایط استعماری، نیاز به برقراری ارتباط هنری میان گروه‌هایی که فاقد فرهنگ مشترک هستند و امتیازات مادی و سیاسی و فشارهای تجاری‌سازی» می‌توانند انگیزه‌های اولیه و تداوم‌بخش انتقال فرهنگی باشند که به‌طورمعمول فراموسیقایی هستند (Kartomi, 1981, 244-245). مورد تغییرات موسیقایی در سنت باغشی‌گری در ترکمن‌صحرا اما بی‌شباهت به آنچه کَرتُمی درباره‌ی انتقال فرهنگی می‌گوید، صورتی خاص از انتقال فرهنگی به‌صورت غیرمستقیم را به نمایش می‌گذارد.

فرآیندهای تغییرات در ترکمنستان

«توسعه فرهنگی» در معنای افزایش پیچیدگیِ فرهنگ و سعادت یا رفاه جامعه (Dunn and Dunn, 1962, 338) و «روسی کردن» به معنای گسترش شیوه‌ی زندگی شهری روسی به فرهنگ گروه‌های قومی و جوامع قبیله‌ای مختلف (Vucinich, 1960, 867)، عناوین مهم‌ترین سیاست‌های فرهنگی‌ای بودند که در راستای ساختِ فرهنگ جدید در مناطق مختلف آسیای مرکزی در دوران حاکمیت شوراها اعمال‌شده‌اند. هدف غایی این سیاست‌های فرهنگی، نهادینه کردنِ یک فرهنگِ ملی و پاک‌سازی ایدئولوژی قدیمی و هماهنگ کردن فرهنگ موسیقایی با ایدئولوژی جدید و تقویت تمایزات ملی با تمرکز بر تفاوت‌های فرهنگ‌های ملی بوده است (Moxley, 2014, 65). دخالت‌های مستقیمِ نهادهای سیاسی برای روسی کردن و توسعه‌ی فرهنگی در حوزه‌ی فرهنگ موسیقایی باغشی‌های ترکمن در دوران اتحاد جماهیر شوروی طی دو فرآیند نوسازی و بهبود کیفی موسیقی روی‌داده است.

یکی از معروف‌ترین شعارهای لنین در مورد هنر ملت‌ها، قالبِ ناسیونالیستی و محتوی سوسیالیستی بوده است (لِوین، ۱۳۸۵ الف، ۱۶۰). سیاست ملی شوروی نه به حفظِ اشکال سنتی نهادهای اجتماعی تمایل داشت و نه درعین‌حال قادر به ایجاد یک همگونی تحمیلی بود. راه‌حل در مصالحه‌ای میان این دو حد پیدا شد، یعنی اعمالِ یک دیدگاه رسمی که بر اساس آن فرهنگ این جوامع در عینِ به دست آوردن شکلی ملی، محتوایی سوسیالیستی داشته باشد (Vucinich, 1960, 873). در جهتِ ایجاد محتوایی سوسیالیستی در هنر، استالین دستور داد که فرم‌های هنر ملی باید اصول بلشویسم را شرح دهند. از این‌رو موسیقی مردمی درصورتی‌که عامدانه در خدمت انتقال پیام انقلاب به مردم به کار گرفته می‌شد نه‌تنها محدود نمی‌شد، بلکه مورد حمایت بسیار نیز قرار می‌گرفت و هر آنچه در تعارض با اندیشه‌ی سوسیالیستی به نظر می‌رسید یا دستخوش ممیزی و اصلاح تعارضات موجود با نمادهای سوسیالیستی قرار می‌گرفت یا در صورت عدم امکان ممیزی به‌صورت کامل حذف می‌شد. سیاستِ نوسازی در فرهنگ موسیقایی باغشی‌های ترکمن، با تمرکز بر سوسیالیستی کردنِ محتوا، به‌صورتِ حذف نشانه‌ها و رفتار مذهبی و صوفی‌گری از کلام و رفتارهای موسیقایی (Moxley, 2014, 66)، منع دِسّان‌خوانی (کارگان روایی، مشتمل بر اجرای داستان‌ها) به ظنِ ارتجاعی بودن و تقویت روحیه‌ی خرابکاری (Blackwell, 2013, 16)، جعل محتوای سوسیالیستی در میراث ادبی ترکمنی (نک. فصل «توضیحی درباره‌ی اشعار الحاقی» عاشور پور، ۱۳۸۸، ۳۳۸-۳۴۹) و ساخت و جعل روحیه‌ی ملی‌گرایی در کلام برای همسازی میراث ادبی و فرهنگی ترکمنی با آرمان و اندیشه‌ی سوسیالیسم (Edgar, 2006, 6-8) اعمال‌شده است.

در دوران شوروی، مجریان ایده‌ی توسعه‌ی فرهنگی با فرض این‌که موسیقی‌های ملل در مرحله‌ی ابتدایی قرارگرفته‌اند، بهبود کیفیت موسیقی را مترادف با ارتقاءِ این موسیقی‌ها تا سطح فرهنگ جهانی می‌دانستند. لِوین (۱۳۸۵ الف، ۱۵۶-۱۵۹) اندیشه‌ی موسیقی ملی در هر یک از جمهوری‌های و هم‌چنین استفاده از سرمشق‌های اروپایی در پژوهش‌های نظری و فنون هماهنگی اصوات را به‌عنوان نمونه‌ای از تغییرات از بیرون به‌صورت خاص در مورد ازبکستان معرفی می‌کند که از رویکرد تکامل‌گرا به فرهنگ‌های موسیقایی مردمی در این دوران ناشی شده است. فرآیند ارتقاءِ کیفیت موسیقی در فرهنگ موسیقایی باغشی‌های ترکمن در دوران کمونیستی نیز مطابق با الگوی فوق و از طریقِ علمی کردن موسیقی، ترویج بیان جمعی و ابداع و بهبود کیفیت سازها اعمال‌شده تا لوازم اجرای سبک جدید «موسیقی ملی» به‌مثابه‌ی بازتاب‌دهنده‌ی پیشرفت، توسعه و سوسیالیسم در محتوایی ایدئولوژیک و هویت ملی در فُرم فراهم شود (Moxley, 2014, 65).

www.SID.ir

Archive of SID

با فروپاشی شوروی، تثبیت اوضاع سیاسی و رفع بحران‌های اجتماعی-اقتصادی تحت لوای دو فرآیند «ملت‌سازی» و «دولت‌سازی» به مهم‌ترین چالش جمهوری‌های تازه استقلال‌یافته تبدیل شد و به‌منظور به نظم درآوردن ساختارهای رسمی قدرت، اصلاحاتی به‌صورت «نوسازی یا مدرنیزه شدنِ اقتدارگرایی» و «فرآیند رفُرم فرهنگی» آغاز شد (ابوالحسن‌شیرازی و مجیدی، ۱۳۸۲، ۵۷-۷۱). اصلاحات اعمال‌شده در قالب «روسی زدایی، ترکمنی شدن و ملی‌گرایی» برای ایجاد ثبات سیاسی در ترکمنستانِ بعد از استقلال، محور اصلی سیاست‌های فرهنگی حاکم بر ترکمن‌های ترکمنستان در ۲۴ ساله‌ی اخیر بوده است (همان، ۶۳).

صفرمُراد نیازُف از همان نخستین سال حکومت خود، ۱۹۹۲ م، ایده‌ی منحصربه‌فرد بودنِ ملت ترکمن را به تقلید از نمونه‌ی ترکیه مطرح کرد و درنتیجه در این دوران ترکمن‌ها همواره با عنصرِ «ترکمنی‌شدن» در زندگی روزمره، رسانه‌های جمعی، معماری و غیره مواجه بودند (Horak, 2005, 7-8). مطابق دستور نیازُف و با این پیش‌فرض که در کنسرت‌ها و رادیوتلویزیون دیگر کسی علاقه‌ای به گوش دادن به باغشی‌ها ندارد، اجرای موسیقی باغشی‌ها به‌صورت سنتی در کنسرت‌ها و رادیوتلویزیون متوقف شد. هم‌چنین باغشی‌ها ملزم شدند که حدود ۷۲ ساز ابداعی که به‌فرمان او ساخته‌شده بود را در همه‌جا به کار گیرند (Gullyev, 2012, 411).

قُربان‌قُلی بردی محمدُف، رئیس‌جمهور کنونی ترکمنستان، نیز برای اجرای موسیقی در توی (جشن) ها دستورالعمل‌هایی صادر کرده که محتوای آواز را ملزم به پیروی از روح زمانه کرده است و باید صرفاً معطوف به معرفی دست‌آوردهای بزرگ دوره‌ی اخیر و «رنسانس ترکمنی» باشند. به زبان ساده همه باید در حمایت از ملت و درباره‌ی رئیس‌جمهور بخوانند و اگر اجراکننده‌ای از این کار اجتناب کند، شغلش را از دست خواهد داد (Ibid, 415). آن‌چنان‌که پیداست وضعیت باغشی‌گری در ترکمنستان بعد از استقلال نمایانگر سطح بالایی از تغییرات موسیقایی است که به نابودی بخش عظیمی از سنت موسیقایی باغشی‌گری در ترکمنستان شده است. دورینگ در مورد وضعیت سنت باغشی‌گری در ترکمنستان بعد از استقلال معتقد است: «اگر وضعیت ترکمنستان بهبود نیابد، این سنت بزرگ به‌احتمال‌زیاد فقط در ایران حفظ خواهد شد که جمعیت بزرگی از ترکمن‌ها را در خود جای داده است» (دورینگ، ۱۳۸۵، ۱۱۷-۱۱۸).

تحول سنت در ترکمن‌صحرا

برخلاف آنچه در مورد ترکمنستان دوران کمونیستی و پس از استقلال شرح دادیم، وضعیت فرهنگ موسیقایی و سنت باغشی‌گری در ترکمن‌صحرا در نقطه‌ی مقابل یعنی فارغ از فشار سیاست‌های فرهنگیِ مراجع فراموسیقایی بوده است. تغییرات روی‌داده در ترکمن‌صحرا در ظاهر تماماً به‌صورت تغییرات از پایین و بر اساس انتخاب و میل باغشی‌های منطقه به نظر می‌رسند، در این میان اما چند جریانِ متفاوت به چشم می‌خورد. با در نظر داشتن تغییرات روی‌داده در ترکمنستان آشکار می‌شود که مجموعه‌ی رویکردهای متفاوت و بعضاً متناقض باغشی‌های منطقه، در حقیقت واکنش‌های همگرا و واگرای دو گروه از باغشی‌های ترکمن‌صحرا به فرآورده‌های موسیقایی ناشی از تغییرات از بالا در ترکمنستان هستند.

نخست، جریانی که به‌جز موارد معدودی که به‌صورت مستقیم از فرآورده‌های تغییرات در ترکمنستان استفاده کرده، عموماً بی‌توجه به روند تحول سنت در آن‌سوی مرز در حال سیر طبیعی و تدریجی خود است. در تقابل با این گروه، جریانی دیگر در فرهنگ موسیقایی باغشی‌گری در منطقه مشاهده می‌شود که همواره به فرآورده‌های تغییرات در ترکمنستان چشم داشته و بیشترین تحولات روی‌داده در سنت باغشی‌گری از سوی این گروه بوده است. توجه به دوگانه‌ی باغشی‌گری حرفه‌ای / غیرحرفه‌ای موجود در منطقه که از طریق پژوهش میدانی دریافت می‌شود، کلیدی راهگشا در تفسیر روند تغییرات در ترکمن‌صحرا و پاسخ‌های متفاوت باغشی‌ها به فرآورده‌های ترکمنستانی است و منطق موجود در تحولات روی‌داده در منطقه را بر ما آشکار می‌کند.

دوگانه‌ی باغشی حرفه‌ای/ غیرحرفه‌ای

متأثر از دو تغییر اجتماعی مهم یعنی تکمیل فرآیند یکجانشینی ترکمن‌ها در منطقه‌ی ترکمن‌صحرا (دشت ترکمن) و وارد شدن ترکمن‌ها به ساختار اجتماعی جدید در نیمه‌ی قرن شمسی اخیر، در شرایط کنونی در ترکمن‌صحرا شاهد دوگانه‌ی باغشی حرفه‌ای / غیرحرفه‌ای در فرهنگ موسیقایی ترکمنی هستیم.

با کامل شدن روند اسکان ترکمن‌ها در ترکمن‌صحرا در اواخر دهه‌ی ۴۰-۱۳۳۰ ه.ش، پس از گذشت ۲۰ سال نسلی از جوانان ترکمن به وجود می‌آیند که اعضای ساختار اجتماعی جدید هستند. این جوانان دیگر لزوماً کشاورز یا دامدار نیستند، اغلب آنان قشر تحصیل‌کرده‌ای هستند که به موسیقی ترکمنی به‌عنوان مسئله‌ای هویتی نگاه می‌کنند. پرداختن به موسیقی ترکمنی توسط این قشر، آغازگر جریان باغشی‌گری غیرحرفه‌ای در منطقه است. مشاهدات میدانی، از تمایز آشکار میانِ حرفه‌ای‌ها و غیر حرفه‌ای‌ها در منطقه و میل شدید غیرحرفه‌ای‌ها بر این تمایز گذاری خبر می‌دهند.

هرچند حرفه‌ای‌ها تنها سواد خواندن و نوشتن دارند و زندگی موسیقایی آنان ایجاب می‌کند که بدون هیچ محدودیتی و به هر مبلغی در هر توی و مجلسی اجراکنند، در مقابل باغشی‌های غیرحرفه‌ای که با حداقل سوادِ سیکل یا دیپلم تا دکتری یا مشاغل آزاد دارند یا کارمندان و بازنشستگان مراکز دولتی‌اند، جزء تحصیل‌کرده‌ها و روشنفکران ترکمن به شمار می‌آیند. این گروه با وسواس در انتخاب مکان و محفل اجرا، تأکید بر معرفی خود به‌عنوان «موسیقیدانی آگاه» و تمایل بسیار بر ارائه چهره‌ای علمی و پیشرفته از موسیقی خود و با ترجیح اجراهای باشکوه با گروه‌های بزرگ و سالن‌های کنسرت و جشنواره‌ها به‌جای توی‌ها میان خود و حرفه‌ای‌ها تمایز می‌گذارند. در اغلب موارد حرفه‌ای‌ها و غیر-

www.SID.ir

Archive of SID

حرفه‌ای‌ها پاسخ‌های گوناگونی به آنچه از آن‌سوی مرز می‌آمده داده‌اند و خود نیز در جریان تحولات اخیر در حیات باغشی‌گری در ترکمن‌صحرا نقش و موقعیتی متفاوت داشته‌اند. تحلیل رفتار و پاسخ‌های متفاوت باغشی‌ها در تغییرات اخیر نشان می‌دهد که اغلب عناصر تداوم‌بخش سنت در رفتار و پاسخ‌های باغشی‌های حرفه‌ای و بیشترین تحولات روی‌داده در پاسخ‌های غیر حرفه‌ای‌ها یافت می‌شود. بی‌تردید تمامی این افراد که به موسیقی‌گری مشغول‌اند، «موسیقیدان» نامیده می‌شوند اما غیر حرفه‌ای‌ها در ترکمن‌صحرا بر ارائه‌ی خود به‌عنوان موسیقیدانی «آگاه» (آگاهی به‌مثابه دانش نظری موسیقی) تأکید دارند. یادآوری می‌شود که ما بدون آن‌که قصد ارزش‌گذاری داشته باشیم، غیر حرفه‌ای‌ها در ترکمن‌صحرا را موسیقی‌دانِ «آگاه» می‌نامیم.

آموزش (موسیقی‌دان «آگاه»/ باغشی)

باغشی‌هایی که به‌واسطه‌ی تسهیل رفت‌وآمد به ترکمنستان مجال تحصیل در کنسرواتورهای موسیقی ترکمنی در عشق‌آباد و استفاده از فرآورده‌های تولیدشده در ترکمنستان برای نظامِ نظری موسیقی ترکمنی و آموزش آن را پیدا کرده‌اند، به تقلید از روش‌های ابداعی نوین، در منطقه به آموزش موسیقی ترکمنی در قالب شیوه‌ی آموزشگاهی مشغول‌اند. این خلیفه (استاد، بالاترین مرتبه در سنت باغشی‌گری) های امروزی با تفاخر به ارائه‌ی تصویری علمی از موسیقی ترکمنی و استفاده از الگوهای غربی برای آموزش و به‌کارگیری ناشیانه‌ی اصطلاحات موسیقی غربی تمایل دارند. این شگِردها که وجاهت «موسیقی‌دان آگاه بودن» برای آن‌ها می‌آورد هم‌زمان آنان را به معلمین موسیقی ترکمنی تبدیل می‌کند، معلمینی که دیگر تنها نامِ «باغشی» را به عاریت گرفته‌اند. صرفِ تربیت نوازنده و خواننده، دگردیسی باغشی به موسیقیدان «آگاه» و ترجیح درآمد بالاتر و دائمی تدریس به‌جای اجراها در توی در این فرآیند، تأثیر بسیاری بر محجوریت هرچه‌تمام‌تر باغشی‌گری حرفه‌ای و رواج باغشی‌گری غیرحرفه‌ای در منطقه داشته است. هنوز انتقال سنت باغشی‌گری و تربیت باغشی حرفه‌ای هرچند کم و محدود، در ترکمن‌صحرا ادامه دارد، شیوه‌ای انتقالی که تماماً در ترکمنستان ازمیان‌رفته است، هنوز هستند نوجوانانی، هرچند معدود که از سنین پایین به باغشی‌های حرفه‌ای سپرده می‌شوند و به شیوه‌ای استاد-شاگردی به انتقال سنت باغشی‌گری تداوم می‌بخشند. آموزشی که تنها با هم‌نفس شدنِ با یک خلیفه و باغشیِ باتجربه در مراسم گوناگون و به روزگاران به دست می‌آید.

تمایزگذاری باترکمنستان (دستگاه/ گرگان‌یولی)

در وضعیت کنونی در ترکمن‌صحرا، برخی از اطلاع‌رسانان اصطلاحِ «دستگاه» را در مورد نظام موسیقایی ترکمنی به کار می‌برند. نخستین منبعی که به کاربرد اصطلاح دستگاه در موسیقی باغشی‌ها اشاره کرده است، موسیقی ترکمنی (مسعودیه، ۱۳۷۹) است. در جستجوی دقیق‌تر پیشینه‌ی کاربرد اصطلاح دستگاه درمی‌یابیم اولاً به‌جز در چند یادداشت نشر یافته در مطبوعات دهه‌های اخیر، سخنی از دستگاه در موسیقی ترکمنی نیست و به‌عنوان نمونه مصطفایی (۱۳۷۸، ۹۹) و کاظمی و سعیدی (۱۳۹۰، ۷۴) صرفاً از چهار دستگاه نام می‌برند. ثانیاً اطلاع‌رسانان و باغشی‌ها نیز به‌جز در چندساله‌ی اخیر، اصطلاح «دستگاه» را به کار نمی‌برده‌اند و تنها ۴ یا ۵ مقام اصلی یا «شاه‌مقام» موسیقی ترکمنی معرفی می‌کنند (به‌عنوان نمونه نک. درویشی، ۱۳۷۶، ۸۷ و ۱۳۸۰، ۱۶۲ و همچنین مجد، ۱۳۸۲، ۶). ثالثاً در پژوهش‌های انجام‌شده در حوزه‌ی موسیقی باغشی‌های ترکمن توسط اوسپنسکی، بلیایف، اسلوبین و ژرانسکا کمینک و حتی پژوهش‌گران ترکمنی همچون احمدُف و قلیف از واژه‌ی «دستگاه» نشانی نیست. رابعاً باغشی‌های ترکمنستانی همچون آق‌مراد چاریُف نیز با اصطلاح «دستگاه» بیگانه هستند. او استفاده از اصطلاح «دستگاه» در سنت باغشی‌گری را متأخر می‌داند و معتقد است که صرفاً در میان باغشی‌های ترکمن‌صحرا رواج دارد (گفتگوی شخصی، ۱۳۹۴). از همین روست که مسعودیه (۱۳۷۹، ۱۷) نیز گمان برده که «دستگاه» و توضیح آن در موسیقی ترکمنی مفهومی «تدوین‌یافته» است.

باید توجه داشت که تلاش پژوهش‌گرانی همچون اوسپنسکی (Goshayeva, 2015, 64) و بلیایف (Beljaev and Slobin, 1975, 154-144) در جهت شناخت نظام حاکم بر موسیقی باغشی‌های ترکمن به روش مطالعه‌ی تطبیقی، تأثیرات بسیار زیادی بر مطالعات مرکز پژوهش موسیقی مردمی ترکمن در ترکمنستان و خلق آثار جدید هنرمندان گذاشته است (Gullyev, 1985, 3-5). دورینگ معتقد است که تلاش‌های عمدی صورت گرفته در جهت «آکادمیک کردن موسیقی» در ابتدای شکل‌گیری شوروی بر فُرم‌های موسیقی، سازها، اسلوب‌های نوازندگی، بسترها و مقاصد اجرا و شیوه‌های انتقال تأثیر گذاشته و شوروی‌ها به دنبال «تثبیت و آوانگاری صداها» در جهت استاندارد کردن زبان موسیقی و زبان گفتاری بوده‌اند (دورینگ، ۱۳۸۵، ۱۱۰).

شایان توجه است که در خلال کار میدانی، بسیاری از باغشی‌های حرفه‌ای، درحالی‌که خود هیچ‌گونه تعریفی از این واژه نداشتند، به پژوهشگر توصیه می‌کردند که به باغشی‌های غیرحرفه‌ایِ با سواد مراجعه کرده و با صحبت از «دستگاه» در نظام موسیقی ترکمنی، از غنای این فرهنگ موسیقایی مطلع شود. به کار گرفتن واژه‌ی «دستگاه» در مورد فرهنگ موسیقایی باغشی‌های ترکمنی از سوی باغشی‌های غیرحرفه‌ای در ترکمن‌صحرا، تلاشی برای نمایش چهره‌ای نظام‌مند و علمی از این موسیقی است و در حقیقت غیر حرفه‌ای‌ها به دنبال بومی‌کردن (مال خود کردنِ) یکی از فرآورده‌های فرآیندِ علمی سازی موسیقی باغشی‌ها در ترکمنستان به‌صورت به کار بردن «دستگاه» در ترکمن‌صحرا هستند.

به‌موازات غیر حرفه‌ای‌ها، عده‌ای از باغشی‌های حرفه‌ای یموت در تلاشی ناموفق، سبک گرگان‌یولی را برای متمایزکردن سبک و شیوه‌ی اجرای خود از باغشی‌های ترکمنستانی مطرح کرده‌اند. سبکی که نه‌تنها سابقه‌ای درگذشته‌ی این سنت موسیقایی

www.SID.ir

Archive of SID

ندارد، بلکه برخلاف سبک‌های قدیم که بر مؤلفه‌های طایفه‌ای استوار هستند، بر مکان سکونت جدید تأکید دارد، بعلاوه آنکه از سبک یموت‌های هم‌جوار آنان در جنوب غربی ترکمنستان نیز چندان متمایز نیست و برای آن (گرگان‌یولی) نمی‌توان ویژگی‌های فنی و موسیقایی متمایزی از سبک‌های رایج در سنت باغشی‌گری قائل بود. ابداع و ادعای وجود این سبک در منطقه، مختص به باغشی‌های حرفه‌ای است و به‌جز این گروه از باغشی‌های منطقه هیچ منبع و اطلاع‌رسان دیگری وجود آن یا حتی امکان آن را تأیید نمی‌کند. درمجموع هرچند «دستگاه» و «گرگان‌یولی» در ترکمن‌صحرا در نگاه نخست مظاهر تغییرات از درون به نظر می‌رسند اما درواقع غیر حرفه‌ای‌ها صرفاً فرآورده‌های فرآیند بهبود کیفی موسیقی باغشی‌ها در ترکمنستان را با تغییر نام از آنِ خودکرده و حرفه‌ای‌ها نیز صرفاً در جهت متمایز جلوه دادنِ خود از باغشی‌های ترکمنستانی هم سبکشان تلاش دارند.

ساخت ساز/ به‌کارگیری ساز جدید

در ترکمنستان هدف از تأسیس ارکسترهای موسیقی مردمی و سازهایی که قادر به نواختن در گروه‌ها و ارکستر باشند، تهیه‌ی لوازم موردنیاز برای اجرای سبک جدید «موسیقی ملی» بوده است. سبکی که پیشرفت، توسعه و سوسیالیسم را در محتوایی ایدئولوژیک و هویت ملی را در فرم خود بازتاب می‌داده است (Moxley, 2014, 65). هرچند تویدوک (نی‌ترکمنی) در ترکمن‌صحرا همچنان با شکل سنتی ۵ سوراخه‌ی خود نواخته می‌شود و نی شش‌سوراخه ابداعی در ترکمنستان در منطقه رواج نیافته، در ترکمن‌صحرا به‌پیروی از ترکمنستان سازهای دوتار و کمانچه با فواصل تعدیل‌شده نواخته می‌شوند.

با توجه به تمرکز باغشی‌های حرفه‌ای بر بیان فردی، الکترودوتار[۲] ابداعی در ترکمنستان، بسیار موردتوجه و استفاده‌ی آن‌ها است و هیچ‌کدام از تجربیات دیگری که در جهت ابداع ساز صورت گرفته به موفقیت الکترودوتار نبوده‌اند. هرچند حرفه‌ای‌های منطقه، ابداع این ساز را به خود نسبت می‌دهند، در فهرست سازهای ابداعی در فرآیند ارتقا و بهبود کیفی سازها در ترکمنستان (Goshayeva, 2015, 66-67) بارها به چنین سازهایی اشاره شده است. به عقیده‌ی حرفه‌ای‌ها، مهم‌ترین انگیزه‌ی استفاده از این ساز ضعیف بودن صدای دوتار ترکمنی برای اجرا در عروسی و "جوان‌پسند کردنِ" صدای دوتار است. در مقابلِ این پاسخ همگرای حرفه‌ای‌ها به تحولات آن‌سوی مرز، باغشی‌های غیرحرفه‌ای پاسخی واگرا داده‌اند. غیر حرفه‌ای‌ها با سخیف دانستنِ استفاده از سازهای ابداعی همچون انواع الکترو دوتار، پلکتور دوتار (دوتاری که با مضراب نواخته می‌شود) و دوتار دوکاسه (سُپرانو-باس)، بر تجربه‌ی سازهای نامتعارف با فرهنگ موسیقایی ترکمنی همچون آکُردئون و سازهای کوبه‌ای و سازآرایی‌های مطلوبِ بیان جمعی در گروه‌های بزرگ خود تمرکز کرده‌اند. قابل‌توجه است که در روند ساخت ساز و به‌کارگیری سازِ جدید که در روند تغییرات در منطقه مشاهده می‌شود، هم حرفه‌ای‌ها و هم غیر حرفه‌ای‌ها از فرآورده‌های تغییرات روی‌داده در ترکمنستان بهره برده‌اند.

بیان فردی/ بیان جمعی

در موضوع بیان حرفه‌ای‌ها، پاسخی تماماً واگرا به رونق و رواج بیان موسیقایی جمعی در ترکمنستان که «پررنگ‌ترین جلوه‌ی سیاست موسیقایی در جهان شوروی بود» (دورینگ، ۱۳۸۵، ۱۱۴) داده‌اند و کاملاً به شکل بیان فردی سنتی خود وفادار مانده‌اند. در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ م.، برنامه‌هایی مقدماتی به اجرا درآمد که هدف آن، ایجاد انگیزه برای تغییرات اساسی اجتماعی همچون استاندارد کردنِ نوشتار و حمایت از موسیقی جدیدی که سوسیالیسم در ارکسترهای بزرگ آن بازتاب می‌یافت و اجرای هارمُنی‌های آن‌ها نیازمند مشارکت موسیقی‌دان‌ها بود (Moxley, 2014, 67). در مقابل غیرحرفه‌ای‌ها بیان فردی سنت باغشی‌گری را کنار زده و معتقد به نمایش عظمت موسیقی ترکمنی در اجراهای گروهی هستند و حتی می‌کوشند توجیه کنند که اجراهای گروهی در سنت باغشی‌گری در گذشته‌ی دور سابقه داشته است. چنین گروه‌هایی تا به امروز مدعی احیاء «موسیقی سنتی» هستند، هرچند به شیوه‌ای «جشنواره‌ای پسند» و از روی دست باغشی‌های ترکمنستانی. باغشی ارازمحمد کلته می‌گوید: «ما اولین بار به‌صورت هم‌نوازی و به تقلید از ترکمنستان موسیقی گروه نوازی منظم ترکمنی را پایه‌گذاری کردیم» (قجقی و مرادی، ۱۳۸۱، ۱۱۳).

برخلاف کارگان موسیقایی باغشی‌های حرفه‌ای که باوجود فقیرشدن سازها همچنان به شکل سنتی و با کمک مکانیسم جابجایی کلام بر روی ملُدی‌های یکسان به حیاتش ادامه می‌دهد، غیرحرفه‌ای‌ها در کنار تنظیم قطعات قدیمی برای گروه، از کارگان صرفاً سازی و ساخته‌های جدید و آوازهای عامیانه نیز در اجرا استفاده می‌کنند. منبع پرکاربرد دیگر ساخته‌های باغشی‌های ترکمنستانی، پیش و پس از استقلال، برای ارکسترهای بزرگ است که با تغییر در کلام اجرا می‌شوند. در مطالعه‌ی تغییرات در قطعات جدید همچون حذف فنون آوازی، ثابت شدن مؤلفه‌های ریتمیک- متریک و نیز استاندارد شدنِ کوک و فواصل، ضرورت‌های اجراهای جمعی و گروهی نباید نادیده گرفته شوند. دورینگ معتقد است ریتم و فواصل متأثر از اجراهای گروهی و جمعی دست‌خوش تغییر می‌شوند، بدین‌صورت که تنها قطعات «نسبتاً خشک و بدون روباتو» که قابلیت اجرا با مترُنُم را دارند بدین کار می‌آیند (دورینگ، ۱۳۸۵، ۱۲۴).

بازقلمروسازی

لِوین اشاره می‌کند که از اواخر قرن نوزدهم، بازقلمروسازی[۳] عمده‌ای در آسیای مرکزی رخ داده است که درنتیجه‌ی آن، هم ترکیب جغرافیایی قلمروهای سیاسی و هم ترکیب‌بندی اجتماعی ساخته‌ی قلمروهای فرهنگی دستخوش تغییر بسیار شده است (لِوین، ۱۳۸۵ ب، ۱۶۵). در ازبکستان لوین به موردِ

www.SID.ir

Archive of SID

بازقلمروسازی گرفتن مقام‌های تاجیکی و ازبکی اشاره می‌کند، بدین‌صورت که تمامی این مقام‌ها در قالبی گنجانده شده‌اند که در ازبکستان شش مقام ازبکی-تاجیکی و در تاجیکستان شش مقام تاجیکی-ازبکی نامیده می‌شوند (همان، ۱۷۲). فاطمی نیز در مورد موسیقی مازندران به این فرآیند اشاره می‌کند (فاطمی، ۱۳۸۱، ۱۰۵). آنچه در ترکمن‌صحرا به‌صورت ارائه‌ی مجموعه‌ای از سبک‌ها مشاهده می‌شود، بسیار به فرآیند «باز قلمروسازی» که لوین و دورینگ در مورد ازبکستان معرفی می‌کنند شباهت دارد (لوین، ۱۳۸۵ ب، ۱۶۵-۱۶۶). در مورد موسیقی باغشی‌های ترکمن، فرآیند بازقلمروسازی منجر به از میان رفتنِ تمایزات سبکی به‌عنوان مهم‌ترین ویژگی‌های فنی-موسیقایی کارگان موسیقایی باغشی‌های ترکمن شده است، یعنی ژست‌ها، شاخصه‌های آوازی (شیوه‌های اجرای آواز، فنون آوازی) و رنگ صدا. تأثیر تغییرات روی‌داده بر موسیقی باغشی‌ها طی فرآیند باز قلمروسازی به‌حدی است که هر مخاطب ناآشنا با این فرهنگ موسیقایی نیز به آسانی با توجه به «استاندارد شدن آواز» در ساخته‌های جدید می‌تواند ساخته‌های کهنه و جدید را از هم شناسایی کند.

در ترکمنستان از ۱۹۱۷ بدین سو فشارهای سیاسی شدیدی برای کنار گذاشتن مظاهر تمایزات قومی- طایفه‌ای در جهت ساخت «موسیقی ملی قوم ترکمن» اعمال شده است. شوروی با «ملیت‌زدایی و روسی کردن» (ابوالحسن‌شیرازی و مجیدی، ۱۳۸۲، ۲۵۴) در راستای سیاست جلوگیری از دسته‌بندی‌های گسترده‌ی سیاسی در منطقه (کاررد و نکاس، ۱۳۷۶، ۱۳۷) و حاکمان ترکمنستان استقلال‌یافته با سیاست‌های ملت‌سازی در قالب «ترکمنی کردن و روسی زدایی و ملی‌گرایی» (ابوالحسن‌شیرازی و مجیدی، ۱۳۸۲، ۷۲-۷۳) به دنبال قدرت سیاسی بوده‌اند و وجه مشترک هردوی این سیاست‌ها، تعارضشان با ساختار طایفه‌ای قوم ترکمن است.

در وضعیت کنونی در ترکمن‌صحرا برای حرفه‌ای‌ها و غیر-حرفه‌ای‌ها مفهوم «اصالت موسیقی» در اجرای اساتید دوران جماهیر شوروی و آنچه از خلیفه‌هایشان آموخته‌اند، معنا می‌شود و فرقی نمی‌کند که باغشی حرفه‌ای یا غیرحرفه‌ای است، در هر شکل به توانایی اجرا در سبک‌های مختلف و تقلید از بزرگان این سبک‌ها تفاخر می‌کنند. به‌عنوان نمونه اطلاع‌رسانان معتقدند باغشی‌هایی همچون نظرلی محجوبی «فقط در سبک خیوه» می‌خواندند (قجقی و مرادی، ۱۳۸۱، ۱۱۳). در نسلِ بعدی باغشی‌های ترکمن‌صحرا دیگر چنین پایبندی محکمی به سبکی خاص مشاهده نمی‌شود مانند باغشی دُردی طُریک که می‌گوید که من از سبک یموت گوکلنگ می‌خوانم ولی از قطعات خلیفه‌های سبک‌های بزرگی همچون آخال تکه نیز اجرا می‌کنم (اونق، ۱۳۸۱، ۱۲۰).

یک باغشی در گذشته در سنت موسیقایی طایفه‌ی خود آموزش می‌دید و رشد می‌کرد و علی‌رغم وجود اشتراکاتی در کارگان موسیقایی این طوایف، هر یک از این سبک‌ها کارگانی متفاوت از دیگر سبک‌ها داشته است. اگر در ترکمنستان دولت با اقدامات و قوانین و بگیروببندهای بسیار شدید تمامی طوایف را در کلیشه‌ی ملت ترکمن گنجانده است، در ترکمن‌صحرا، ترکمن‌ها مسامحه با تمایزات را به‌عنوان روشی برای رسیدن به اتحاد برگزیده‌اند. بازقلمروسازی کارگان موسیقایی باغشی‌های ترکمن‌صحرا، فرآیند تغییری است که در میان حرفه‌ای‌ها و غیر حرفه‌ای‌ها مشترک دریافت می‌شود اما نه همچون بازقلمروسازی اعمال‌شده از بالا در ترکمنستان، بلکه متأثر از عناصر وحدت بخشی همچون زبان و هویت ترکمنی مشترک.

ابداع «دستگاه» و «گرگان یولی» فرآورده‌های فرآیند میل به تمایزگذاری میان ترکمن‌های ایران با ترکمنستانی‌ها هستند که به‌وفور در منطقه مشاهده می‌شوند، اما تمایزات طایفه‌ای ترکمن‌های داخل ایران را نیز باید بیاد داشته باشیم که راه‌حل آن فرآیند بازقلمروسازی است. بدین ترتیب کم‌رنگ کردنِ تمایزات طایفه‌ای در میان ترکمن‌های ایران هدایت‌گر حرکت به‌سوی هویتی مشترک در موسیقی است که لازمه‌ی آن از میان برداشتن «سبک» به‌عنوان یکی از حیاتی‌ترین عناصر فرهنگ موسیقایی باغشی‌ها است. ازاین‌رو گرچه در ترکمن‌صحرا باغشی‌گری حرفه‌ای به صورتی محدود سعی در تداوم سنت باغشی‌گری دارد، اما از میان رفتن سبک‌ها درنهایت منجر به تغییر صورتِ طبیعی باغشی‌گری در ترکمن‌صحرا خواهد شد.

مقایسه‌ی ویژگی‌های فنی و موسیقایی

مطالعه و تحلیل فنی و موسیقایی قطعات کارگانِ گذشته‌ی باغشی‌های ترکمن و مقایسه‌ی آن‌ها با قطعاتِ جدید، تأثیر تغییرات فرهنگی و اجتماعی اعمال‌شده در راستای اندیشه‌های ایدئولوژیک در ترکمنستان را بر موسیقی باغشی‌های ترکمن‌صحرا آشکار می‌کند. توجه به یافته‌های کار میدانی، به‌صورت خاص مفهوم «کاکو» یا «قاقو» و نحوه‌ی تجزیه‌وتحلیل باغشی‌ها از قطعات که در هنگام آموزش ساز به‌کار گرفته می‌شود، راه‌گشای ما در مطالعه‌ی این ویژگی‌های فنی و موسیقایی است. باغشی‌ها در دو سطح خُرد (ساختار قطعه) و سطح کلان (موقعیت قرارگیری قطعه در اجرا) به معرفی قطعه می‌پردازند. در سطح خُرد برای قطعات قدیمی سه بخش مقدمه، بدنه و خاتمه معرفی می‌شود. ساختار بخش مقدمه، شامل پایه و عبارت ملُدیک معرف قطعه، و بخش پایانی، شامل عبارت پایانی برای بازگشت به نقطه‌ی شروع، بسیار به قطعات قدیمی شبیه هستند. بخش مقدمه و خاتمه در قطعات جدید، عناصر ثابتی‌اند که روند تداوم میان قطعات قدیمی و جدید را ایجاد می‌کنند. در مقابل، مهم‌ترین تفاوت‌ها در قطعات جدید نسبت به قطعات قدیمی در کارگان موسیقایی باغشی‌ها در بخش بدنه‌ی قطعات قابل‌مشاهده است. این تفاوت‌ها در فرم و سبک آوازی استانداردشده در قطعات جدید و پیروی موسیقی از کلام دریافت می‌شوند.

کاکو یا قاقو به معنای اجرای دست راست در ساز دوتار به عنوان اساسِ ریتم در کارگان موسیقایی باغشی‌ها معرفی می‌شود؛ بدین‌صورت که در قطعات قدیمی این کارگان یک ملُدی که به‌طور مثال از ۸ کاکو ساخته شده می‌تواند از نظر کشش زمانی به اشکال

www.SID.ir

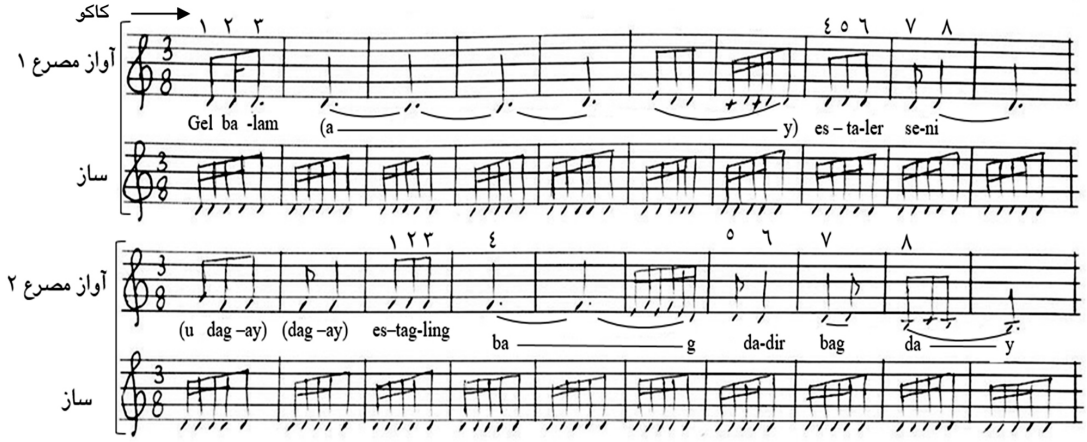
Archive of SID

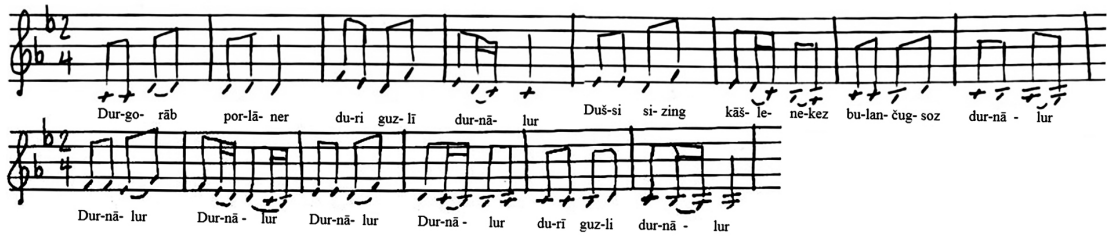
مختلف بسیاری اجرا شود. پیوند آزاد شعر و موسیقی در قطعات کارگان دوتار و قجاق و نیز اجراهای مختلف باغشی‌ها و فُرم‌های سیال، محصول این رابطه‌ی خاص کلام و موسیقی است. نمونه‌های موجود از قطعاتِ با کلام از گذشته‌ی این کارگان موسیقایی، تلفیقی هجاییِ از کلام و ملُدی با اولویت ملُدی را به نمایش می‌گذارند که عموماً هر مصرع از شعر به یک فیگور ملُدیک تعلق می‌گیرد. جدای از خصوصیات متفاوت اجرایی در سبک‌های متفاوت در میان باغشی‌ها، عدم پیروی ملُدی از کلام مهم‌ترین عامل پیچیدگی و تنوع ارتباط شعر و موسیقی در قطعات کارگان موسیقایی باغشی‌های ترکمن به شمار می‌رود. به سبب آزادی در پیوند شعر و ملُدی، در اجرای قطعات دارای متر مشخص باغشی‌ها ملُدی آواز را به شیوه‌های متنوعی ارائه می‌کنند. به‌عنوان نمونه در قطعه‌ی بال‌صیاد، کلام ۸ هجایی است؛ ازاین‌رو ملُدی آواز، براساس قاعده‌ی اختصاص هر هجا به یک کاکو، باید ۸ کاکو داشته باشد، حال این‌که هشت کاکوی آواز در چند ضرب اجرا شود و چه کشش‌هایی خارج از کلامِ اصلی به آن اضافه شود به دلخواه باغشی است. اضافات رایج در آواز باغشی‌ها، هجاهای خارج از متن اصلی که جزء تعداد هجاهای کلام اصلی نیستند، در نقش ابزاری برای پیوند هرچه آزادتر کلام با موسیقی به کار گرفته شده‌اند (آوانگاری ۱).

هر آنچه در مورد پیوند سیالِ شعر و موسیقی در قطعات قدیمی (مفهوم کاکو) کارگان موسیقایی باغشی‌های ترکمن می‌دانیم، در ساخته‌های جدید تماماً ازدست‌رفته است. باوجود آن‌که کلام‌های جدید نیز از نظام هجایی پیروی می‌کنند، در این قطعات به هر هجا یک صدا تعلق‌گرفته و موسیقی تابع بی‌چون‌وچرای کلام است (آوانگاری ۲). جدای از آن‌که در قطعات جدید دیگر امکان تغییر و ارائه‌ی واریانت‌های مختلف از ملُدی آواز برای خواننده فراهم نیست، پیروی موسیقی از کلام، ساده و ثابت شدن ریتم در قطعات جدید و ساختار تکرارشونده‌ی جملات را در پی داشته است.

در بخش بدنه‌ی قطعات جدید، با ساختار بسیار متقارنی روبرو هستیم که قطعات جدید را برای گوش‌های آشنا به موسیقی ترکمنی بسیار قابل پیش‌بینی می‌کند. هرچند ظاهر سه‌بخشی و آمدنِ بخش مقدمه و خاتمه در قطعاتْ عناصر تداوم‌بخش هستند، چیدمان فرمول‌بندی شده‌ی بخش بدنه در قطعات جدید به‌وضوح با قطعات قدیمی متفاوت است. طرح‌های صریح و معین فُرمال در قطعات جدید در حالی ظاهر می‌شوند که هیچ‌گونه کلیشه‌ی فُرمالی در قطعات قدیمی یافت نمی‌شود. تغییر نظامِ استانداردشده‌ی متریک-ریتمیک در قطعات جدید نیز به علت ساختِ ملُدی بر اساس کلام، نسبت به نظام سیال کاکو در قطعات قدیمی و اجرای آواز به‌صورت رسیتاسیون در پیدایش جملات ملُدیک تکراری و شبیه به هم در ساخته‌های معاصر بسیار مؤثر بوده است.

با از میان رفتنِ بسترهای طبیعی اجرای باغشی‌ها، توی (جشن)، قالب اجرایی پیوسته در این سنت موسیقایی به‌عنوان مهم‌ترین خصیصه‌ی این سنت موسیقایی از میان رفته است. آنچه باغشی‌ها در مورد ویژگی‌های فنی و موسیقایی قطعات کارگان قدیم در سطح



آوانگاری ۱- دو مصرع نخست از قطعه ی بال صیاد (اجرای خان گلدی آنامرادف).

آوانگاری ۲- چهار مصرع از قطعه‌ی دورنالر (اجرای یوسف دیبایی، ضبط شخصی).

www.SID.ir

Archive of SID

کلان، یعنی موقعیت قرارگیری یک قطعه در طول اجرا، ذکر می‌کنند در قطعات جدید به دلیل ویژگی اجرا به‌صورت تک قطعه از میان رفته است. به‌عنوان نمونه در آوانگاری ۱، چون این قطعه در دسته‌ی چکیم‌لی آیدیم‌لار (قطعاتی که با کوک بالا و در مرحله‌ی پایانی اجرا می‌شوند) قرار می‌گیرد، دامنه و محدوده‌ی صوتی، مؤلفه‌های متریک-ریتمیک و شدت‌وری قطعه که در سطح خُرد مطرح می‌شوند از موقعیت قطعه در اجرا (سطح کلان) پیروی می‌کنند، درحالی‌که در قطعات جدید این ارتباط از میان رفته است.

نتیجه

مطالعه و تحلیلِ سنت موسیقایی باغشی‌گری در تقابل وضعیت گذشته و وضعیت کنونی آن در ایران و ترکمنستان، آشکارکننده‌ی دو سیر متفاوت از این سنت در دو سوی مرز و رابطه‌ی پیچیده‌ی فرهنگ‌های موسیقایی شکل‌گرفته در این مناطق است. همچون دیگر جمهوری‌های آسیای مرکزی، سنت باغشی‌گری در ترکمنستان با از سرگذراندن حکومت هفتادساله‌ی کمونیستی و وقایع پس از استقلال ترکمنستان تحت‌فشار سیاست‌های توسعه فرهنگی اعمال‌شده توسط مراجع فراموسیقایی، تغییراتی اساسی کرده و در حال حاضر روبه نابودی است. در غیاب فشار مراجع فراموسیقایی در ترکمن‌صحرا، مطالعه‌ی وضعیت کنونیِ سنت باغشی‌گری در این منطقه مورد خاصی از تغییرات موسیقایی را به نمایش می‌گذارد که در آن با صورتی از انتقال فرهنگی به‌صورت غیرمستقیم مواجه هستیم.

هر آنچه در وضعیت کنونی در ترکمن‌صحرا روی‌داده، چهره‌ی تغییراتِ از پایین دارد. فعالیت موسیقایی باغشی‌های غیرحرفه‌ای در منطقه بیشترین تحول و فعالیت حرفه‌ای‌ها بیشترین تداوم را در این سنت نشان می‌دهد. بااین‌وجود باید توجه داشت که نه حرفه‌ای‌ها و نه غیرحرفه‌ای‌ها همواره پاسخ‌های همگرا و واگرا به فرآورده‌های تغییرات روی‌داده در ترکمنستان داده‌اند. شاید در بحث آموزش و بیان بتوان چنین ادعا کرد اما در موضوع ابداع یا به‌کارگیری ساز جدید هر دو گروه پاسخی همگرا داشته‌اند، ازاین‌رو پاسخ حرفه‌ای‌ها و غیرحرفه‌ای‌ها از الگوی کاملاً ثابتی پیروی نمی‌کند، اما در تأثیر فرآیندهای تغییرات صدساله‌ی اخیر ترکمنستان بر سنت باغشی‌گری در ترکمن‌صحرا تردیدی نیست. آنچه مشخص است، مبنای اصلی تغییرات در ترکمن‌صحرا بر پاسخ باغشی‌ها به صورت‌های مختلفِ تقلید، اقتباس و ازآن خود کردنِ فرآورده‌های آن‌سوی مرز و شالوده‌ی تداوم بر واپس‌زدنِ فرآورده‌ها توسط آن‌ها بوده است. پاسخ‌های متفاوت باغشی‌های منطقه سبب می‌شود که مورد تغییرات موسیقایی در سنت باغشی‌گری در ترکمن‌صحرا از شکل رایج انتقال فرهنگی، یعنی ترکمنستان به‌مثابه صادرکننده و ترکمن‌صحرا صرفاً در جایگاه دریافت‌کننده، فاصله بگیرد و ما با صورتی خاص از انتقال فرآورده‌های تغییراتِ شدید اعمال‌شده توسط مراجع فراموسیقایی در ترکمنستان به ترکمن‌صحرا مواجه باشیم.

پی‌نوشت‌ها

1 Transculturation.

۲ دوتاری که در کاسه‌ی آن تشدیدکننده‌ی الکترونیکی تعبیه‌شده و قابلیت اتصال به آمپلی‌فایر دارد.

3 Reterritorialization.

فهرست منابع

ابوالحسن‌شیرازی، حبیب‌الله و محمدرضا مجیدی (۱۳۸۲)، *سیاست و حکومت در آسیای مرکزی*، نشر قومس، تهران.

اونق، عید محمد (۱۳۸۱)، آفریننده سبک‌ها ما نیستیم، مردم هستند (پای صحبت خلیفه دُردی طریک)، *یاپراق*، سال ۵، شماره ۲۰، صص ۱۱۹-۱۲۰.

بلکینگ، جان (۱۳۹۳)، چند مسئله‌ی نظری و روش‌شناختی در مطالعه‌ی تغییرات موسیقایی، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال هفدهم، شماره ۵ و ۶، صص ۷۹-۱۱۰.

درویشی، محمدرضا (۱۳۷۶)، *آیینه و آواز*، واحد موسیقی حوزه هنری، تهران.

درویشی، محمدرضا (۱۳۸۰)، *از میان سرودها و سکوت‌ها: گزیده‌ی نوشتار و گفتار*، موسسه فرهنگی ماهور، تهران.

دورینگ، ژان (۱۳۸۵)، قدرت، مرجعیت سیاسی و موسیقی در فرهنگ‌های آسیای داخلی، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال هجدهم، شماره ۳۲، صص ۱۰۹-۱۳۱.

عاشور پور، نور محمد (۱۳۸۸)، *دیوان مختومقلی فراغی* (متن انتقادی)، ۲ جلد، مختومقلی فراغی، گرگان.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۱)، *موسیقی و زندگی موسیقایی مازندران: مسئله‌ی تغییرات*، ماهور، تهران.

قجقی، نیاز دردی و منصور مرادی (۱۳۸۱)، هرکس که به عشق موسیقی گرفتار شود تا آخر عمر با آن زندگی می‌کند، گفتگو با اراز محمد کلته نوازنده کمانچه، *یاپراق*، سال ۵، شماره ۲۰، صص ۱۱۲-۱۱۵.

کارر دونکاس، هلن (۱۳۷۶)، *انقلاب روسیه و سیاست شوروی در آسیای میانه، آسیای میانه (مجموعه مقالات تاریخی)*، ترجمه‌ی کاوه بیات، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.

کاظمی، بهمن و میترا سعیدی (۱۳۹۰)، موسیقی قوم ترکمن، موسسه تألیف، ترجمه نشر آثار هنری متن، تهران.

لوگاشوا، بی‌بی رابعه (۱۳۵۹)، *ترکمن‌های ایران (پژوهش تاریخی-مردم-شناسی)*، شباهنگ، تهران.

لِوین، تئودُر (۱۳۸۵ الف)، موسیقی در ازبکستان امروز: همگرایی زیبایی‌شناسی مارکسیستی و سنت آسیای مرکزی، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال هجدهم، شماره ۳۲، صص ۱۵۵-۱۶۳.

لِوین، تئودُر (۱۳۸۵ ب)، بازقلمروسازی فرهنگ در دولت‌های جدید

www.SID.ir

Archive of SID

آسیای مرکزی: گزارشی از ازبکستان، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال هجدهم، شماره ۳۲، صص ۱۶۵-۱۷۵.

مجد، فوزیه (۱۳۸۲)، *بخشی اولیاقلی یگانه*، دفترچه‌ی لوح فشرده، موسسه فرهنگی و هنری ماهور، M.CD-۱۳۶.

مسعودیه، محمدتقی (۱۳۷۹)، *موسیقی ترکمنی: آوانویسی و تجزیه و تحلیل*، ماهور، تهران.

مصطفایی، نظرمحمد (۱۳۷۸)، *مقدمه‌ای بر موسیقی ترکمن*، نظرمحمد مصطفایی، تهران.

Beljaev, Viktor Michajlovič & Mark Slobin (1975), The Music Culture of Turkmenia, In *Central Asian Music: Essays in the History of the Music of the Peoples of the USSR*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, pp 129-174.

Blackwell, Carole (2013), *Tradition and Society in Turkmenistan: Gender, Oral Culture and Song*, Routledge.

Dunn, Stephen P & Ethel Dunn (1962), Directed Culture Change in the Soviet Union: Some Soviet Studies, *American Anthropologist*, New Series, Vol. 64, No. 2, pp 328-339.

Edgar, Adrienne Lynn (2006), *Tribal nation: the making of Soviet Turkmenistan*, Princeton University Press.

Goshayeva, Bahar (2015), Glimpses of History of the Formation of the Orchestra of Turkmen National Musical Instruments, In *Young Scientist USA*, Vol.4, pp 63-70.

Gullyev, Shakhym (2012), The Musical Life of Post-soviet Turkmenistan, In *Eurasia Twenty Years After*, Shipra Publications, pp 409-421.

Gullyev, Shakhym (1985), *Iskoosteva Turkmenckix Bagshy*, Ashgabat, Ilim.

Horak, Slavomir (2005), The ideology of the Turkmenbashy regime, *Perspectives on European Politics and Society 6*, No. 2, pp 305-319.

Kartomi, M. J (1981), The processes and results of musical culture contact: A discussion of terminology and concepts, *Ethnomusicology*, 25(2), pp 227-249.

Merriam, Alan P (1964), *The anthropology of music*, Northwestern University Press.

Moxley, Alyssa (2014), The concept of traditional music in Central Asia: From the Revolution to independence, In *Social and Cultural Change in Central Asia*, Edited by Sevket Akyildiz and Richard Carlson, pp 63-71.

Nettl, B. (2005), *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*, University of Illinois Press.

Vucinich, Alexander (1960), Soviet Ethnographic Studies of Cultural Change", *American Anthropologist*, New Series, Vol. 62, No. 2, pp 867-877.

www.SID.ir

Archive of SID
Vol 24, No. 3, Autumn 2019

The Evolution of Tradition of Bagshychylyk: A Special Case of Musical Change in Turkmen-Sahra*

Arman Goharinasab[1], Sasan Fatemi[2]**
[1] M.A. in Ethnomusicology, School of Performing Arts & Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2] Professor, School of Performing Arts & Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
(Received 30 May 2017, Accepted 17 Oct 2018)

The musical tradition of Turkmen bagshy (bagshychylyk) is the core of Turkmen culture in Turkmen-Sahra (Iran) and Turkmenistan. Since the last decades of the 19th century, this tradition has faced various degrees of transformation due to the Socio-political evolutions. In this paper, we focus on the musical culture in Turkmen-Sahra and explore the changes by juxtaposing its past with its present. Our study is based on several fieldworks in Turkmen-Sahra including hours of interviews with informants from Turkmen-Sahra and Turkmenistan from 2010 to 2015. Moreover, monographs, travelogues, and audio-visual materials are considered as well. To provide a basis for comparison we cast light on the Turkmen-Sahra case according to the concept of musical change. Taking various aspects of musical change into account the Turkmen-Sahra case seems to be a special one mostly through a particular type of acculturation which we refer to as indirect acculturation. While various cultural policies were followed in Turkmenistan since the Russian revolution to manipulate music, in Turkmen-Sahra, by contrast, the musical culture has been almost free from such governmental pressures. It is worth mentioning that the musical change in Turkmen-Sahra is not the result of the bagshys' individual preferences and the changes in Turkmenistan play a major role here. In this process, the change does not occur simply by borrowing and modifying what bagshy receives from the other side of the border, but a complicated set of divergent and convergent responses should be considered in analyzing the process of musical change. The above-mentioned responses become significant in the duality of professional and non-professional bagshy. Non-professionals belong to the new social class of educated Turkmens emerged in the 1940s following the social changes in Turkmen-Sahra caused by the settlement of nomad Turkmens. They adopt a distinct approach to Turkmen musical tradition as a problem of identity, while the professionals consider it just a profession. Despite the professionals' tendency to maintain continuity and the non-professionals keen interest in change as the prevailing aspects of musical change in Turkmen-Sahra, the two group adopt either convergent or divergent responses depending on the situations. We study the duality of responses within the parameters of education, drawing distinctions with Turkmenistan, utilizing new musical instruments, individual/group performances, and reterritorialization. In conclusion, the musical change in Turkmen-Sahra grounded in the processes of imitation and adaptation while the continuity is based on rejecting the musical products of Turkmenistan. This demonstrates how the musical change in Turkmen-Sahra is defined as indirect acculturation rather than a model in which the changes in Turkmenistan are imported and accepted by bagshys of Turkmen-Sahra in a passive manner.

Keywords
Bagshy, Turkmen Music, Musical Change, Turkmen-Sahra, Turkmenistan.

*This article is extracted from the second author`s M.A. thesis, entitled: "Tradition of Bagshy in Turkmen Sahra and Its Recent Changes", under supervision of first author.
**Corresponding Author: Tel: (+98-21) 66412920, Fax: (+98-21) 66461504, E-mail: sfatemi@ut.ac.ir.

www.SID.ir