پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران
دوره ۱۰، شماره پیاپی ۱۹
بهار و تابستان ۱۳۹۹، صص ۱۸۳- ۱۶۱

هویت زنانه و قومیت در تاریخ موسیقی تبریز از ۱۲۸۵ تا ۱۴۰۰

رضا حسینی بقانام[۱]
مریم قرسو[۲]

تاریخ دریافت ۱۴۰۰/۲/۲۹
تاریخ پذیرش ۱۴۰۰/۵/۲۷

چکیده

ترک‌زبان‌های ساکن ایران و حوزهٔ جغرافیایی آذربایجان، از دوران مشروطه تا عصر حاضر (۱۲۸۵-۱۳۹۸)، تاریخی پرفراز و نشیب داشته‌اند. در این دوران، موقعیت هنر و فرهنگ، از جمله موسیقی و جریانات مربوط به آن، با جریانات جامعه در نوسان بوده است. در نگاه موازی به تاریخ اجتماعی و تاریخ موسیقی در این حوزه دو نکتهٔ بسیار مهم دربارهٔ موسیقی و حضور زنان دیده می‌شود. نخست اینکه در دوره‌ها و شرایط مختلف، موسیقی در لایه‌های زیرین جامعه به حیات فرهنگی خود ادامه داده است و در هر زمان که امکان حضور در عرصه‌های اجتماعی مهیا بوده، دوباره به شکل عمومی ظهور کرده است. دوم اینکه در راستای ساختن هویت فردی و اجتماعی، زنان از این موسیقی به‌عنوان یکی از عناصر فرهنگی کمک گرفته‌اند تا بتوانند حضور اجتماعی خود را تثبیت کنند. در این پژوهش که بر پایهٔ تاریخ نوشته‌های منتشرشده، اسناد گردآوری‌شده، آرشیو شخصی نگارندگان و همچنین گفت‌وگو با هنرمندان مطلع آذربایجانی انجام شده است، ابتدا به‌طور اجمالی تاریخ و وقایع موسیقایی در بازهٔ زمانی ذکرشده با توجه به موضوع حضور زنان بازخوانی شده است. پس از آن به موقعیت و فعالیت‌های زنان موسیقی‌دان در تاریخ آذربایجان به‌ویژه در تبریز پرداخته است. نتیجه اینکه یکی از راه‌های برساخت شخصیت اجتماعی برای زن آذربایجانی، پرداختن به موسیقی بوده است و این موضوع از منظر ساختاری و با تمرکز بر مفهوم هویت، تحلیل شده است.

واژه‌های کلیدی: آذربایجان، تبریز، زنان موسیقی‌دان، هویت اجتماعی، هویت زنانه، هویت فرهنگی.

پرتال جامع علوم انسانی

[۱] عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد تبریز؛ نویسنده مسئول: rbaganam@gmail.com
[۲] عضو هیئت علمی دانشگاه تهران

مقدمه

ترک‌زبان‌های ساکن ایران، به‌ویژه از دوران مشروطه (۱۲۸۵) تا عصر حاضر، تاریخی پرفراز و نشیب داشته‌اند. در این بازۀ زمانی، هنر و فرهنگ، از جمله موسیقی و جریانات مربوط به آن همراه با این جریانات سیاسی و اجتماعی در حرکت بوده است. در میان شهرهای مختلف و بزرگ آذربایجان در ایران، تبریز همواره شهری متفاوت و در کانون توجه و تمرکز جریانات سیاسی و هنری بوده و البته حیات اجتماعی موسیقی‌دان‌ها در این شهر، در هر دوره با سیاست‌گذاری‌های دولت و حاکم وقت تغییر کرده است. شاید مغموم‌ترین دوره، زمانی بود که زبان و فرهنگ آذربایجانی در مواجهه با زبان رسمی کشور و موسیقی رایج در مرکز در حاشیه قرار گرفته بود (حدوداً از سال ۱۳۰۰)، اما حتی در همین دوران تحریم نیز موسیقی‌دان‌ها هنر خود را با کیفیت و تبحر ویژۀ هنرمندان این دیار، به‌مثابۀ بخشی از هویت خود حفظ کردند. قشر محروم‌تر این جامعه، زنانی بودند که با وجود شیفتگی و توانمندی، همواره بیشترین آسیب را از محرومیت‌های اجتماعی متحمل شدند، اما نکتۀ مهم اینجاست که همین زنان که چون خود موسیقی در حاشیه بودند و حیاتی آرام و خاموش داشتند، در زمان گشایش‌های اجتماعی، از موسیقی به‌منزلۀ یکی از برگ‌های هویت‌ساز، برای تثبیت حضور اجتماعی خود استفاده کردند. آنچه در این پژوهش مدنظر نگارندگان است، نشان‌دادن نقش موسیقی و پرداختن به آن در راستای شکل‌دادن به نوعی هویت اجتماعی زنان، در دوران گشایش در جامعۀ مورد نظر است.

واژۀ هویت به معنای مفهومی انسان‌شناسانه و نه فلسفی، در کنار عبارات دیگر معانی مختلفی دارد. هویت فردی، به معنای کیستی، با عناصری مانند نام، جنسیت، زبان، وطن، دین و خانواده معنا می‌شود؛ عناصری که فردیت شخصی یا جمعی ما را نشان می‌دهد و اثبات می‌کند. هویت قومی[1] معنای جمعی به خود می‌گیرد و بزرگ‌تر می‌شود. این دو مفهوم در خوانش تاریخ تبریز و ردپای زنان موسیقی‌دان، قابل‌شناسایی است و در دورانی دربارۀ آن بحث شده است که زنان از حقوق اولیۀ اجتماعی و هنری خود محروم بودند و نمی‌توانستند در جامعه حضور پیدا کنند. اگر در اینجا من اجتماعی را بخشی از هویت اجتماعی زنان/ زنانه بدانیم، می‌توان گفت زن تبریزی برای به‌دست‌آوردن من اجتماعی خود، پس از دوران محرومیت، از پرداختن، آموزش و اجرای موسیقی به‌عنوان یک عنصر فرهنگی- که آن هم دچار محرومیت‌های خاص خود بوده- کمک گرفته است تا بتواند جایگاه معتبری را در جامعه به‌دست بیاورد.[2] این موضوع از سوی دیگر با هویت قومی در برابر یک هویت ملی و در رابطه‌ای

[1] Ethnic Identity

[2] هرچند یکی از دلایل پرداختن به موسیقی نیازهای انسانی و زیباشناسانه است، در اینجا این موضوع مورد نظر ما نیست.

مستقیم در ایران درآمیخته شده است؛ دغدغه‌ای که در برههٔ مشخصی از تاریخ ایران برای بسیاری از اقوام ایرانی دشواری‌های بسیاری به‌همراه داشته است.

در پژوهش حاضر، نخست تاریخ موسیقی تبریز از مشروطه تا امروز، حضور زنان در موسیقی این دورهٔ تاریخی و سپس مسئلهٔ هویت در مواجهه با فعالیت‌های موسیقایی زنان بررسی شده است. بازهٔ زمانی مورد نظر اندکی پیش از آغاز دوران پهلوی اول (۱۳۰۴) تا امروز (۱۴۰۰) است.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ دو موضوع تاریخ موسیقی و تاریخ زنان در فرهنگ آذربایجانی، مطالبی به‌صورت پراکنده نوشته و منتشر شده است، اما در هیچ‌یک، مجموع این موضوعات در پیوند با یکدیگر مطالعه نشده‌اند. به این ترتیب منبع اصلی کتابشناسی ما در اینجا، کتاب‌های تاریخی در حوزهٔ فرهنگ آذربایجان هستند. قدیمی‌ترین کتابی که در ایران با عنوان *تاریخ موسیقی آذربایجان* (۱۳۸۲) چاپ شده، نوشتهٔ رافیق ایمرانی، پژوهشگر و موسیقی‌دان آذربایجانی است. ایمرانی در کتاب دیگری با عنوان *تاریخ دیرین موسیقی آذربایجان*، که ابتدا در باکو به چاپ رسید، اما بعدها به فارسی نیز ترجمه شد بار دیگر به این موضوع پرداخته است. کتاب *تاریخ موسیقی در آذربایجان*، نوشتهٔ فریدون شوشینسکی (۱۳۹۴) نیز منبع دیگری است که در این زمینه منتشر شده است. در این کتاب، رویدادهای مختلف آذربایجان ایران و آذربایجان شمالی، از دوران قاجار به بعد به‌تفصیل بررسی شده‌اند، اما دربارهٔ شهر تبریز مطالب فراوانی گفته و مطالعه نشده است. علاوه بر این منابع می‌توان به مطالعات عذاری (۱۳۵۲)، رنجبر (۱۳۸۱) و رحیملی (۱۳۹۶) نیز اشاره کرد که در هریک علاوه‌بر اشاره به رویدادهای برهه‌ای از تاریخ موسیقی این حوزه، به موقعیت زنان نیز به شکل موردی اشاره شده است. ارجاعات اصلی ما در نگارش این مقاله، به گفته‌های شواهد زنده و آرشیو شخصی نگارندگان (عکس و ضبط‌های صوتی) از موسیقی حوزهٔ ترک‌زبانان بوده است. تصاویر باقی‌مانده از دوران متفاوت تاریخی نیز توانستند برخی نکات دربارهٔ حضور زنان و اجراهای مهم هر دوره را برای ما روشن کنند؛ بنابراین منبع مصور ما به‌شمار می‌آیند.

موسیقی در تاریخ تبریز

تبریز طی قرن‌های متمادی، از دوران صفویه تاکنون، پایتخت، محل سکونت ولیعهد پادشاهان، مرکز آذربایجان، مرکز اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و مرکز سیاسی آذربایجان بوده است. در دوران قاجار (۱۱۷۴- ۱۳۰۴) موسیقی همواره یکی از ارکان فرهنگی مدنظر دربار بود و از آن

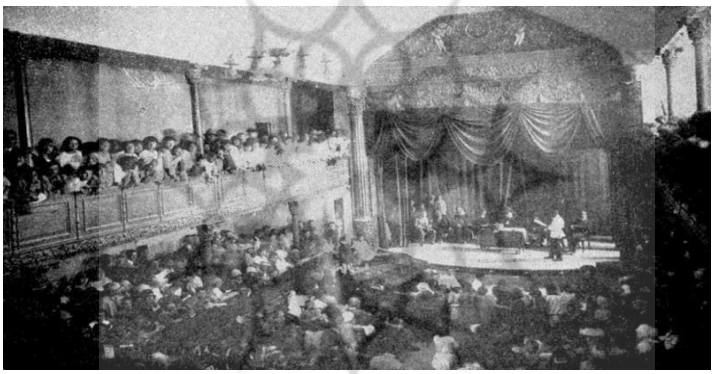
حمایت می‌شد. پس از فروپاشی دولت قاجار (۱۳۰۴)، حذف اصطلاح «ممالک محروسه» و جایگزین‌شدن نام ایران و پس از آن روی‌کارآمدن دولت پهلوی (۱۳۰۴- ۱۳۵۷)، تبریز اعتبار ولیعهدنشین بودن خود را از دست داد، به شهری معمولی تبدیل شد و در این شهر تازه، حرکت و روند رشد موسیقی درباری، سمت و سوی تازه‌ای به خود گرفت. در این دوران، تبریز شاهد طوفان‌های سیاسی و اجتماعی بسیار بود که پیامدهای آن در فرهنگ، به‌ویژه در فرهنگ موسیقی این شهر تأثیرات مشهودی برجای گذاشته است. تاریخ موسیقی در تبریز از مشروطه تا امروز را می‌توان به چهار دوره تقسیم کرد: دورهٔ پهلوی اول، تسلط فرقهٔ دمکرات، پهلوی دوم و دوران پس از انقلاب. موسیقی و زنان موسیقی‌دان در هریک از این دوران به شکلی متفاوت در عرصهٔ فرهنگ و موسیقی حضور داشته و به همین ترتیب نوع فعالیت و مواجههٔ آنان با موسیقی نیز متفاوت بوده است.

در دورهٔ پهلوی اول (۱۳۰۴-۱۳۲۰) بسیاری از موسیقی‌دان‌های تبریز به بخش‌های شمالی آذربایجان مهاجرت کردند. شرایط اجتماعی آن دوران سبب شد، همان‌طور که برخی موسیقی‌دان‌ها از بخش‌های جنوبی آذربایجان به باکو رفتند، افرادی که گذرنامهٔ ایرانی داشتند نیز برحسب موقعیت کاری خود به ایران مهاجرت کنند. در این دوران، آموزش مدارس به زبان فارسی بود و رویدادهای اجتماعی نیز در بیشتر مواقع به زبان فارسی متکی بود. زنان در این میان، حضور زنده‌ای در جریانات اجرایی نداشتند. حاجی‌زاده نخستین فارغ‌التحصیل رشتهٔ تئاتر از مسکو، در اواخر دورهٔ قاجار و اوایل پهلوی اول، یک گروه تئاتر تشکیل داد. او در ۱۸ خرداد ۱۳۰۸، در نامه‌ای به رضاخان، در توصیف شرایط نامطلوب هنرمندان تئاتر و موسیقی در همین باره می‌نویسد: «هنرمندان و موزیسین‌های تئاتر عبرت، سعی می‌کنند طبق اوامر ملوکانه تئاتر فارسی اجرا کنند، اما چون اکثریت جمعیت فارسی نمی‌دانند در موقع حضور نیز هیچ التذاذی از تئاتر و موسیقی نمی‌برند، لذا مسئله نمایش اثرات بزرگ خود را در تغییر روحیات جامعه و تجدد حیات چنانکه باید نمی‌دهد» (رنجبر، ۱۳۸۱: ۸۱). همچنین مسئلهٔ تغییر زبان، ممنوعیت اجرای موسیقی در دو ماه سال نیز مشکلات معیشتی بسیاری برای موسیقی‌دان‌ها ایجاد کرد. موج مهاجرت‌ها در این دوران باز هم بیشتر شد. در این روزگار که مردم در پی زنده‌ماندن و معاش در حال جابه‌جایی بودند، موسیقی ارکسترال اروپایی وارد آذربایجان شد. از این پس معاش نوازندگان موسیقی مردمی آذربایجان، به موقعیت‌های شادمانی و عروسی‌ها محدود و صحنه‌های اجرا به موسیقی کلاسیک اروپایی اختصاص داده شد. تا سال ۱۳۲۴ و با سرکارآمدن فرقهٔ دموکرات آذربایجان به همین منوال بود. هر چند در این دوران، زنان در فعالیت‌های اجتماعی تا حدودی حضور پیدا کردند، این امر همواره در زمینهٔ پرداختن به اموری دولتی بود که ارتباط مستقیمی با فرهنگ، موسیقی و زبان ترکی نداشتند. به این ترتیب زبان و موسیقی

در سایهٔ حرکت‌های اجتماعی که در راستای ساختن یک هویت ملی و بزرگ اعمال می‌شد، همچنان در لایه‌های زیرین باقی ماند. تا اینجا زنان به‌واقع در حاشیهٔ موسیقی حرکت می‌کنند، در خانه یا برای خانواده آواز می‌خوانند و اگر سازی می‌نوازند نیز محدودهٔ اجرای آن مختص خانه و خانواده است.

در سال ۱۳۲۴، فرقهٔ دموکرات آذربایجان به مدت یک سال، زمام امور جامعهٔ ترک‌زبانان این حوزه را به‌دست گرفت. در این یک سال از نظر فرهنگی، به زبان و موسیقی آذربایجانی، به‌عنوان دو رأس اصلی هویتی در بازسازی هویت نادیده گرفته شدهٔ ترک‌زبانان در دوران قبل، توجه بسیاری شد. گام‌های قابل‌توجهی در امر ضبط، اشاعه (تأسیس رادیو آذربایجان) و آموزش موسیقی آذربایجانی (تأسیس فیلارمونیای تبریز) برداشته شد. این امر نه‌تنها به‌دلیل اهمیت موسیقی، بلکه بیش از هر چیز به‌دلیل تأکید بر کلام و آواز به زبان ترکی، به‌منزلهٔ عامل هویت‌ساز در این موسیقی اهمیت پیدا کرد. تشکیل ارکسترهای گوناگون آذربایجانی و ایرانی، تشکیل ارکستر ملی آذربایجان، افتتاح فیلارمونیای تبریز، برگزاری کنسرت‌های متعدد در شهرهای مختلف از جمله اقدامات انجام‌شده در این دوران بود. علاوه‌بر این‌ها، با توجه به اینکه بیشتر موسیقی‌دان‌های آذربایجانی در آن دوران سواد آکادمیک نداشتند، دعوت از استادان موسیقی آذربایجان شوروی گام مهم دیگری برای گسترش سطح موسیقی در فرهنگ آذربایجان ایران به‌شمار می‌آمد. همهٔ این فعالیت‌ها در کنار تلاش‌های فرقهٔ دموکرات برای احیای موسیقی در زندگی روزانهٔ مردم و آشتی سنت و مذهب با موسیقی به ثمر نشست. در همین یک سال، موسیقی‌دان‌های بسیاری که پنهانی فعالیت موسیقایی خود را حفظ کرده بودند، در عرصه‌های اجتماعی حاضر شدند. در همین دوران، زنان موسیقی‌دان، به‌ویژه خوانندگان زن ترک‌زبان در این یک سال، با حضور مستمر خود تا حدود زیادی توانستند حضور خود را در جامعهٔ موسیقی تبریز تثبیت کنند. عذاری با تمام افکار متضادی که با این جنبش داشت، در کتاب خود از بهبود وضعیت موسیقی‌دان‌های آذربایجانی در زمان تسلط فرقهٔ دمکرات گفته است: «دموکرات‌ها از اول بهمن ۱۳۲۴ بود که هنرهای زیبا (اینجه صنعت) را در دبیرستان فردوسی حالیه ترتیب دادند. رشته‌های نقاشی، هیکل‌تراشی، آواز و غیره ایجاد کردند. به من پیشنهاد نمودند که تعلیم کلاس‌های تار را به‌عهده بگیرم (البته نه تار ایرانی) ولی من حاضر نشدم» (عذاری، ۱۳۵۲: ۱۷۲). مرادی مراغه‌ای نیز در همین راستا از اشتغال دوبارهٔ برخی هنرمندان یاد می‌کند و می‌نویسد: «هنرمندان زیادی که در دورهٔ رضاخانی ممنوع از کار شده و یا به‌خاطر سیاست‌های دولت دیگر نمی‌توانستند امرارمعاش نمایند، با شوق و ذوق زیادی به سر کار خود بازگشتند» (مرادی مراغه‌ای، ۱۳۸۱: ۴۲۵).

در این دوران، زبان ترکی و موسیقی ترکی به‌عنوان شاخصهٔ اصلی هویتی قوم ترک‌زبان، دوباره در متن فعالیت‌های فرهنگی قرار گرفتند. هر چند تأثیر حضور فرهنگ موسیقی اروپا از این موسیقی هرگز زدوده نشد، به هر حال زبان استفاده از سازهای آذربایجانی دوباره به شکلی دیگر رواج پیدا کرد. تئاتر نیز که در دورهٔ گذشته، به اجبار به زبان فارسی اجرا می‌شد، دوباره اجازهٔ اجرا به زبان ترکی پیدا کرد و بنابراین رونق نسبتاً مفقود شدهٔ خود را دوباره به‌دست آورد. رحیملی در این باره می‌نویسد: «در سپتامبر ۱۹۴۵ [۱۳۲۴] فرقهٔ دموکرات آذربایجان به رهبری پیشه‌وری با هدف ایالتی‌نمودن آذربایجان تشکیل شد. بر همین اساس توجه خاصی به معارف، مدنیت و توسعهٔ آن معطوف شد. براساس دستور حکومتی، در ۶ ژانویه همان سال بیش از ۲۰۰۰ مدرسه در روستاها و ۵۰۰ مدرسه در شهرهای آذربایجان تأسیس شد. در چارچوب جمعیت تئاتر تبریز، تئاتر درام آذربایجان تأسیس شد» (رحیملی، ۱۳۹۶: ۱۰۸-۱۰۹). در اینجا زنان بازیگر، زنان مجری و زنان خواننده و موسیقی‌دان بر صحنه‌های اجرا حضور یافتند.



شکل ۱. اپرت آرشین مال آلان در صحنه بالاباغ[1]

منبع: نگارندگان

تأسیس نخستین ایستگاه رادیو در آذربایجان به سال ۱۳۲۴ و پخش روزانهٔ موسیقی آذربایجانی از این رادیو گام بسیار مؤثری در بازسازی کوتاه‌مدت فرهنگ آذربایجانی برای ترک‌زبانان بود. بسیاری از زنان خواننده در همین جریان به روی صحنه رفتند، اجرا کردند و شناخته شدند و به این ترتیب هویت زنانه و موسیقایی آن‌ها به‌روشنی شناخته شد. رادیو تبریز دو استودیوی مجهز و مجزا برای ضبط و پخش برنامه‌ها داشت. این فرستنده برنامه‌های خود را در سه بخش اجرا می‌کرد و روزانه حدود ۲ ساعت برنامه به زبان ترکی آذربایجانی، نیم ساعت به زبان ارمنی و ۱۵ دقیقه به زبان روسی پخش می‌کرد. برنامه‌های رادیو تبریز علاوه‌بر موسیقی

[1] این تالار به همراه کتابخانه در اوایل انقلاب به دستور آیت‌الله ملکوتی، امام‌جمعه وقت تبریز ویران شد.

آذربایجانی و ایرانی و اخبار، شامل گفتارهایی دربارهٔ مسائل آموزندهٔ مذهبی، اجتماعی، فرهنگی، بهداشتی، ادبی، تاریخی، علمی، جغرافیایی، تفریحی و سرگرم‌کننده بود. خواننده‌های زن در این برنامه‌ها حضور پویایی داشتند و زمانی که صدای آن‌ها روی آنتن پخش می‌شد، مخاطبان بسیاری با اشتیاق به آن‌ها گوش می‌دادند و کم‌کم مخاطبان بسیاری پیدا کردند و به این ترتیب هویت زن موسیقی‌دان و زن خواننده در این جریانات به‌عنوان یک رویداد فرهنگی و هنری و همچنین اجتماعی به‌رسمیت شناخته شد.

در این دوران، تنها حضور در صحنه‌های اجرای موسیقی نبود که زنان را به‌رسمیت شناخت، بلکه در جامعه نیز حقوق مهجور این هویت زنانه مانند حق رأی به زنان داده شد. این امر تا حدود زیادی به حضور فعال زنان در عرصه‌های اجتماعی کمک کرد و تأثیرات مهمی را در زمینهٔ حضور زنان در موسیقی به‌دنبال داشت. اسنادی که از سال‌های ۱۳۲۴ و پس از آن در دست است، نشان از تأثیر این آزادی‌ها بر زندگی موسیقایی زنان دارد. سفرهای متعدد زنان موزیسین از جمله، شوکت ممداوا، ربابه مورادوا، سارا قدیم اوا، یاور کلانترلی[1] و غیره در دورهٔ حکومت فرقهٔ دموکرات آذربایجان از شوروی سابق به تبریز و شهرهای دیگر آذربایجان و آموزش برخی از زنان مستعد در امر موسیقی بیش‌ازپیش زنان را به خروج از خانه و حضور در عرصهٔ موسیقی و صحنه تشویق کرد.

شکل ۲. رادیو تبریز. خواننده: فاطمه زرگری
منبع: نگارندگان

این دوران بهبود و پیشرفت دیری نپایید و با امضای قرارداد ۱۳۲۵ (۱۵ فروردین ۱۳۲۵) قوام با سادچیکوف، فرقهٔ دموکرات از ارتش متشکل از دولت مرکزی و انگلیس شکست خورد و ارتش با کنارگذاشتن اعضای فرقه و مردم معمولی وارد آذربایجان شد (نک: فاتح، ۱۳۳۶: ۳۷۲). روزگار کوتاه توسعهٔ موسیقی بار دیگر و تا حدود سال ۱۳۴۵ به خواب رفت. هر چند در این

[1] Shokat Mammadova/Şövkət Məmmədova, Roubabe Muradova/Rubabə Muradova, Sara Qadimova/ Sara Qədimova, Yavar Kalantarli/Yavər Kələntərli

دورهٔ رکود دوباره نیز جسته و گریخته فعالیت‌هایی در خفا جریان داشت، در مقیاس اجتماعی و فراگیر، بار دیگر موسیقی و اهمیت فرهنگ موسیقایی آذربایجان به حاشیه رانده شد.

اواسط دههٔ ۴۰ شمسی، با تغییر نگرش سیستم فرهنگی مرکز و صدور دستوری از ادارهٔ فرهنگ و هنر به استفاده از موسیقی‌های نواحی مختلف ایران، موقعیت موسیقی آذربایجانی بار دیگر تغییر کرد. ادارهٔ فرهنگ و هنر تبریز با تشکیل ارکستری متشکل از نوازندگان مطرح تبریز با سازهای آذربایجان به رهبری آساتور صِفِریانِس آغاز به ضبط قطعات و پخش آن‌ها از رادیو کرد. از اوایل دههٔ ۵۰ شمسی، موسیقی و مجریان آن به‌صورت محدود و کاملاً کنترل‌شده در تلویزیون نیز حضور پیدا کردند. سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷ را باید سال‌های بهتری برای موسیقی آذربایجانی بدانیم. آثار به‌جای‌مانده از این سال‌ها به‌ویژه از منظر حضور زنان در عرصهٔ موسیقی، ضبط و پخش رادیویی و تلویزیونی، ضبط صفحات مختلف در تبریز، تأسیس شرکت‌های ضبط صفحات گرامافون، برگزاری کنسرت‌های متعدد، آموزش موسیقی در کاخ جوانان و تداوم امر آموزش در هنرستان موسیقی، دلالت بر گسترش موسیقی دارند. صدای بسیاری از خوانندگان زن در این دوره از رادیو پخش و بعدها ضبط شد.

در این دوران، به غیر از اهالی تبریز اقلیت‌های مسیحی، یهودی و آسوری نیز در این شهر زندگی می‌کردند. از آثار و مدارک موجود چنین برمی‌آید که این اقلیت‌های مذهبی، به‌ویژه در سال‌های قبل از ۱۳۴۵، بیش از موسیقی‌دان‌های آذربایجانی تبریز در رادیو فعالیت داشتند. اشارهٔ مستقیم پژوهشگران و تاریخ‌نویسان نیز دلالت بر همین امر دارد. عذاری در تاریخ نگاشتهٔ خود، بیش از آنکه به موزیسین‌های موسیقی آذربایجانی بپردازد، به موسیقی و فعالیت موسیقی‌دانان برخاسته از جامعهٔ اقلیت‌های دینی پرداخته است (نک: عذاری، ۱۳۵۲). صفرزاده نیز در نگارش *تاریخچهٔ هنرستان موسیقی تبریز*، با وجود کثرت نوازندگان و خوانندگان ترک‌زبان و تبریزی، بیشتر به حضور اقلیت‌های مذهبی و فعالیت‌های موسیقایی آن‌ها اشاره کرده است (نک: صفرزاده، ۱۳۸۴). زنان نوازنده و خواننده از اقلیت‌های مذهبی در همین دوره مدنظر قرار گرفتند و شناخته شدند؛ بنابراین اگر بخواهیم ویژگی‌های هویتی موسیقی آذربایجانی را بیان کنیم، باید علاوه‌بر تاریخ سیاسی و اجتماعی، حضور و فعالیت فرهنگی اقوام مهاجر، محدودیت‌های جنسیتی و دینی را نیز درنظر بگیریم.

از سال ۱۳۵۷ تا امروز

انقلاب اسلامی و شرایط پس از آن همه‌چیز را تغییر داد و از سال ۱۳۶۶، با صدور فتوای امام دربارهٔ موسیقی، نخستین آموزشگاه‌های خصوصی موسیقی آغاز به کار کردند. آموزشگاه شاطریان (۱۳۶۶) و فارابی (۱۳۶۵) از نخستین مراکزی بودند که پس از انقلاب کار آموزش موسیقی را به شکل رسمی دوباره از سر گرفتند. در این سال‌ها، بسیاری از عناصر و شاخصه‌های بارز موسیقی

آذربایجانی، به‌ویژه موسیقی مردمی این حوزهٔ فرهنگی، شکل متفاوتی به خود گرفتند که البته باز هم به‌دلیل محدودیت‌های خاص نتوانستند به تمامی عرضه شوند، اما در بسیاری از موارد گونه‌های مطرح‌شده، جزء اصیل‌ترین نمونه‌های موسیقی بودند.

حضور زنان در موقعیت‌های اجتماعی- موسیقایی در سیر زمان

شواهد تاریخی، سفرنامه‌ها و تاریخ نگاشته‌ها حکایت از این دارد که در بیشتر دوران تاریخی تبریز، به‌ویژه در دوران سلجوقی، صفوی و قاجار، در دربار پادشاهان، زنان همواره در اجراهای موسیقی و رقص نقش فعالی داشته‌اند. همچنین با تکیه بر مستندات موجود می‌توان گفت در دوران مختلف تاریخی، حضور زنان به‌عنوان بخشی از بدنهٔ اصلی جریانات فرهنگ موسیقی امری مشهود و تثبیت‌شده به‌شمار می‌آمد (نک: رشیدیان، ۱۳۹۸). در آثار به‌جامانده از دورهٔ قاجار نیز به حضور موسیقی و اجرای آن توسط زنان در موسیقی درباری اشاره شده است. در اینجا موسیقی همواره جزء عناصر هویتی و قومی فرهنگ آذربایجانی بوده و تلاش‌های بسیاری از جانب زنان و مردان موسیقی‌دان در حفظ و ترویج آن انجام شده است. این موضوع حتی در حفظ نامِ برخی خیابان‌ها و محله‌ها نیز دیده می‌شود که هنوز به نام موسیقی‌دان‌های چیره‌دست دوران مختلف و به‌ویژه زنان موسیقی‌دان نامیده شده است؛ برای مثال محلهٔ حلیمه سازاندا[1] در خیابان امام تبریز یکی از نمونه‌هایی است که هنوز و حتی پس از گذشت سال‌ها هنوز توسط اهالی به نام قدیمی آن شناخته می‌شود. حلیمه سازاندا یکی از هنرمندان معروف دورهٔ اواخر قاجار و اوایل پهلوی بود که در دوران خود از محبوبیت فراوانی برخوردار بوده است (ناهیدی آذر، ۱۳۹۸: ۲۴).

شکل ۳. نگارخانم. تارزن مخصوص محمدعلی میرزا در تبریز
منبع: سایت زنان قاجار[2]

[1] Həlimə Sazanda
[2]. http://www.qajarwomen.org/fa/

در دوران مختلف، زنان با توسل به حضور در آموزش و اجرای موسیقی و تئاتر، تلاش کردند با پرداختن به این هنرها، به‌عنوان مجالی برای حضور در جامعه، در کنار دیگر موقعیت‌ها جایگاهی اجتماعی برای خود تعریف کنند. در اینجا زنانی که در کار خود متبحر و پیشکسوت به‌شمار می‌آمدند، با ساخت الگوهای مشخصی در بخش هویت هنری و فردی خود، موجب ایجاد انگیزه و حرکت در افراد دیگر و گشایش موقعیت‌های متعدد برای زنان دیگر بودند. هر چند ساختن هویت امری کاملاً آگاهانه و هدفمند نیست و شکل‌گیری آن بسیار نسبی و وابسته به شرایط و موقعیت‌های مختلف است، حضور مستمر زنان در دوره‌های مختلف نشان داده است که اینان همواره سعی در تثبیت حضور اجتماعی خود به‌دلیل استفاده از عناصر هویتی و فرهنگی داشته‌اند. هر چند در بررسی این روند نمی‌توان تنها به‌واسطهٔ حضور زنان موسیقی‌دان روی صحنه‌های اجرا، این برساخت هویت اجتماعی را به کمال نشان داد، حضور موسیقایی دست‌کم بخشی از شواهد و دست‌مایه‌های شکل‌دادن به بخش‌هایی از هویت اجتماعی زن موسیقی‌دان در این دوره‌ها بوده است. ساختن هویت چیزی فراتر از ظاهرشدن روی صحنه و ابراز وجود فردی است که طی زمان و با در کنار هم قرارگرفتن عناصر مختلف تعریفی منسجم پیدا می‌کند و امری مجموع و فراگیر است.

آموزش، اجرا، حضور در کنار مردان و تشکیل ارکسترهای زنان نوازنده، عنوان‌های اصلی فعالیت‌های زنان در آذربایجان- در اینجا مورد تبریز- در عرصهٔ موسیقی بوده است. این موقعیت‌ها همان لحظاتی هستند که درنهایت کنار هم قرارگرفتن آن‌ها به‌همراه دیگر موقعیت‌ها، نشان می‌دهد که زنان تبریزی به جایگاه اجتماعی و اصالت این جایگاه پایبند بوده و اهمیت می‌دادند.

حضور در صحنه‌های اجرایی تئاتر و موسیقی

در سال ۱۲۹۷ و به‌دنبال برخی رویدادهای اجتماعی، بسیاری از خانواده‌های مسلمان، گرجی و ارمنی به شهرهای جنوبی آذربایجان از جمله تبریز کوچ کردند. موسیقی‌دان‌ها و بازیگران زن ارمنی نیز پس از ساکن‌شدن، در تبریز و شهرهای دیگر روی صحنه رفتند (رحیملی، ۱۳۹۶: ۴۴). از آن جمله می‌توان به حضور هنرمندانی مانند سارا بفخم، صفورا سانبورانلی، لیلا محسن‌پور، بؤیوک خانم نیکخو، نینا ایوانوا، عالیه جعفردایی اشاره کرد. اولین اجرای رسمی تئاتر در ایران به سال ۱۲۸۷ در تبریز با نام *خیانت* به کارگردانی روح‌الله صدقی و به زبان ترکی و با حضور زنان و مردان بازیگر اجرا شد (همان: ۱۸). بعد از اجرای این تئاتر به دفعات شاهد حضور زنان، اما در قالب گروه‌های غیر تبریزی به‌ویژه گروه‌هایی هستیم که از تفلیس، گنجه، شیروان و باکو برای اجرای تئاتر به تبریز می‌آیند. تا اواسط دورهٔ پهلوی اول، بیشتر نقش‌های زنانه را

مردان بازی می‌کردند. این تئاترها به زبان ترکی در شهرهای مختلف آذربایجان از جلفا گرفته تا قزوین و انزلی و رشت و تهران اجرا می‌شد. به این ترتیب از نظر تقدم تاریخی، تئاتر تبریز به‌عنوان صحنهٔ پیش‌رو تئاتر ایران، شاهد اولین حضور و اجرای زنان ایرانی ترک‌زبان و ارامنه در صحنهٔ نمایش بوده است. تئاترهای موزیکال و اپرت‌ها، به‌ویژه تئاترهایی که نقش زن در میان شخصیت درام نمایشی بارز بود، بیش‌ازپیش موجبات ورود و تثبیت حضور زنان در این زمینه را فراهم کرد.

آموزش و اجرای تخصصی موسیقی

هنرستان موسیقی در دورهٔ تسلط فرقهٔ دموکرات بسته شده بود، اما در سال ۱۳۳۵ بازگشایی شد که نقطهٔ عطف دیگری در تاریخ حضور زنان موسیقی‌دان در صحنه‌های عمومی و اجتماعی در تبریز بود. با تشکیل گروه کُر توسط علی‌محمد رشیدی، در این هنرستان خوانندگان بسیاری در تبریز آغاز به کار کردند. در همین دوره، آموزش ساز به زنان در شهرهای مختلف آذربایجان (شکل ۴) آغاز شد و آنان در ضبط‌های رادیویی و تلویزیونی به‌شکلی فعال حضور پیدا کردند.[۱] حضور زنان در اسناد صوتی و تصویری باقی‌مانده از این دوران بسیار قابل‌توجه است (برای مثال: نک. شکل ۵- فعالان رادیو تبریز- فاطمه زرگری/ مستند فرقهٔ ملی و زنان نوازندهٔ قوپوز)[۲]. استاد محمود شاطریان در گفت‌وگوی شخصی اشاره می‌کند که در آن زمان در خانهٔ هر تبریزی، یک قاوال وجود داشت و زنان بسیاری به نواختن آن علاقه نشان می‌دادند.

شکل ۴. هنرآموزان ساز ویلن در تنها مدرسهٔ مسیحیان شهر خوی

منبع: نگارندگان

[۱] از میان زنان موسیقی‌دانی که در این دوران، به‌ویژه در حوزهٔ خوانندگی فعالیت داشتند، صفحات گرامافون یا کاست‌هایی در دست است که از آن میان می‌توان به فاطمه زرگری، ملیحه آبادی، اقدس نجفی، عالیه، شعرا معرفت، بانو جهانی و فاطمه قنادی اشاره کرد.

[۲] این فیلم از تلویزیون باکو پخش و در ایران به‌صورت شخصی ضبط شد و مرجع مشخص آن در دست نیست.

از این تاریخ به بعد، آزادی نسبی به‌دست‌آمده در اجرای موسیقی و تئاتر و حضور به‌نسبت تثبیت‌شدهٔ زنان در این عرصه، حفظ می‌شود؛ تا جایی که اجراهای مخصوص بانوان نیز به‌صورت قانونی به‌رسمیت شناخته می‌شود. رحمیلی در این باره می‌نویسد: «از سال ۱۳۱۹ تا ۱۳۲۳ با تمهیدات افراد روشنفکر و با تأکید آن‌ها برای خانم‌ها، اجراهای جداگانه‌ای برگزار می‌شد. روزهای جمعه صبح‌ها این اجراها برگزار می‌شد. در روزهای نخست حدود ۲۰ تا ۳۰ درصد بلیت‌ها به فروش می‌رفت و بقیهٔ بلیت‌ها نیز از سوی فروشندگانی که خانه به خانه رفته و بلیت می‌فروختند، به فروش می‌رفت، اما بعد از اجرای سوم، تمامی بلیت‌ها در باجه به فروش می‌رفت» (رحیملی، ۱۳۹۶: ۷۸-۷۹). برگزاری این نوع تئاتر و کنسرت‌ها سبب تثبیت هرچه بیشتر حضور زنان به‌تنهایی و مستقل از فضای مردانه در صحنه‌های موسیقی و تئاتر شد و آرام‌آرام به ایجاد هویت زنانه در زنان کمک کرد.

همکاری زنان در گروه‌های موسیقی با اکثریت مردانه

در همین دوره، در بسیاری از گروه‌های موسیقی، زنان نیز حضور یافتند (نک: شکل ۵). در شکل ۴، اولین نوازندهٔ تار آساطور صفریانس و دومین نفر غلامحسین بیگجه‌خانی از نوازندگان مطرح آن دوره هستند که حضورشان می‌تواند دلیلی بر حرفه‌ای‌بودن این گروه باشد. فاطمه زرگری در میانهٔ عکس، به‌عنوان خوانندهٔ گروه کر دیده می‌شود. عکس‌های بسیاری از این دست از دوران حضور و تسلط فرقهٔ دموکرات آذربایجان بسیار است که می‌تواند گواهی بر حضور مؤثر و حرفه‌ای زنان در جوامع، به‌ویژه جوامع فرهنگی به‌شمار بیاید.

شکل ۵. ارکستر ملی آذربایجان، قوم باغی (باغ گلستان فعلی) رهبر: جهانگیر جهانگیروو، ۱۳۲۵
منبع: آرشیو شخصی محمدعلی جدیدالاسلام

شکل ۶. رادیو تبریز
منبع: نگارندگان

رادیو، خوانندگان زن و مضامین زنانه

ورود زنان خواننده به رادیو توانست صدای زنان را بیش‌ازپیش از داخل خانه‌ها به درون اجتماع هدایت کند و این امر سبب به‌وجودآمدن صورت و شخصیت تازه‌ای از زنان در جایگاه زن هنرمند، زن خواننده و بنابراین زن حاضر در اجتماع شد. موغام و شعرهای خوانده‌شده توسط این زنان، به‌تدریج ویژگی‌های خاص موسیقایی، فنی و محتوایی خود را پیدا کرد. شعرهای بسیاری از زبان زنان سروده، خوانده و به شکل عمومی اجرا و پخش شد. گاه تصنیف‌هایی به‌شکل ویژه برای یک خواننده یا به نام او ساخته می‌شد. زبان زنانه، توصیف حالات زنانه و بیان و ابراز عشق از جانب زن در محتوای اشعار این تصنیف‌ها وارد شد و این چیزی بود که در محتوای تصنیف‌های پیشین، دیده نمی‌شد.

مثال ۱:[۱]

کوچه‌های تبریز پیچ‌درپیچ است، سیاه‌چشم من
اگر مرا دوست نداری، به‌تنهایی برو، چشم‌سیاه من
نه برای من قحطی مرد است و نه برای تو قحطی زن، چشم‌سیاه من[۲]

---

[۱] نسخه‌های متعددی از ضبط این تصنیف وجود دارد که پرمخاطب‌ترین نمونه توسط فاطمه زرگری و اقدس نجفی خوانده شده است.

[۲] تبریزین کوچه‌لری دولان با دولان قاراگیله
اگر منی سئومیرسن گئت آیری دولان قاراگیله
نه سنه قیز قطح‌دیر نه منه اوغلان قاراگیله

شکل ۷. خانم اقدس نجفی در یک عروسی
منبع: نگارندگان

مثال ۲:[۱]

ای پسر راننده / لحظه‌ای بایست / مرا به شهناز ببر / می‌خواهم یارم را ببینم.[۲]

امروزه بسیاری از این تصنیف‌ها، با حفظ شعرها و زبان زنانهٔ خود، توسط مردان خوانده می‌شود. پس از خواندن تصانیف، خواندن دونفری- یک زن و یک مرد - نیز در گروه‌ها بسیار رایج شد (شکل ۸). به این ترتیب، حضور زنان پس از کسب نوعی جایگاه «زنانه» و البته متمایز از مردان، پس از مدتی به حضوری هم‌تراز با مردان بدل شد. این روند همچنان ادامه داشت و تا جایی پیش رفت که زنان به‌تدریج توانستند حضوری برابر و درنهایت مستقل از مردان هنرمند در جامعه پیدا کنند. هر چند همواره حضور مردان در گروه‌های زنانه دیده می‌شود، روند تعریف یک هویت اجتماعی- هنری زنانه در این امر به‌روشنی مشهود است (شکل ۹).

شکل ۸. فاطمه زرگری به همراه علی حسینی: اجرای دوئت، ارکستر دادستان‌پور، دههٔ ۵۰
منبع: نگارندگان

[۱] این تصنیف را اولین بار خانم عالیه خوانده است.

[۲] آی شوفر اوغلان / گئتمه بئر دایان / گئدک شهنازا / سؤزوم وار یارا

شکل ۹. صحنهٔ تئاتر آرامیان، قوپوزنوازان خانم، سال ۱۳۲۵
منبع: نگارندگان

تشکیل ارکسترهای متشکل از زنان نوازنده

حضور زنان در بخش‌های اجرایی، متأخرتر از مردان پذیرفته شد و در اوایل دههٔ هفتاد شمسی، مجوز برگزاری کلاس‌های موسیقی برای خانم‌ها صادر شد. درحقیقت، دورهٔ ده‌سالهٔ ممنوعیت در دوران پهلوی اول، تمامی آنچه را که در راستای ایجاد هویتی مستقل برای زنان موسیقی‌دان شکل گرفته بود، تغییر داد و به نوعی سبب گسست ارتباط میان نسل‌های موسیقی‌دان شد. این رخوت با تکیه بر تجربهٔ معدود استادان بازمانده در موسیقی، جانی دوباره گرفت. از نمایندگان آن نسل اکنون تنها چند نفر مانند ملیحه ابراهیمی، همسر ابراهیم آبادی هنرمند سینما و تئاتر و جیران زرگری در قید حیات هستند.

بارقهٔ حضور زنان در عرصهٔ موسیقی بار دیگر به‌دلیل آموزش و تشکیل ارکستری در آموزشگاه شاطریان جان گرفت و زنان توانستند خود را هر چند به‌صورت محدود مطرح کنند. درنهایت تربیت نسلی که بتواند در صحنه‌های موسیقی دیده شود، شاید حدود پنج تا شش سال یعنی تا اواسط دههٔ ۷۰ به طول انجامید. در این دوره ارکسترهای زنان نوازنده بار دیگر تشکیل شد و زنان به‌طور مستقل بر صحنه حضور پیدا کردند (شکل ۱۰).

شکل ۱۰. گروه دختران آموزشگاه شاطریان، رهبر: بهزاد کیاست، کنسرت مایس: آیتک مطمئن
منبع: نگارندگان

هم‌اکنون نسلی از زنان موسیقی‌دان در قالب معلم، هنرجو، نوازنده و خواننده در گروه‌های مختلف در تبریز فعال هستند. حدود ۳۵ نوازندهٔ ارکستر فیلارمونیک تبریز از میان همین زنان موسیقی‌دان هستند. از خوانندگان شاخص می‌توانیم به صنم عبدالعظیم‌زاده، فریده اصغرنیا، شایسته احمدی، سولماز پورمختار، آذر چلبیانی، نسیم قدیمی و زهرا بقال‌زاده اشاره کنیم که در اجرای موسیقی کلاسیک ردیف و موغامی آذربایجانی، کلاسیک، فولکلور، جاز و پاپ حضور دارند.

شکل ۱۱. صنم عبدالعظیم‌زاده خواننده جاز تبریزی
منبع: حسینی بقانام، ۱۳۹۷

آنچه تا به اینجا به آن پرداخته شد، سیر تاریخی و حیات اجتماعی موسیقی در آذربایجان ایران، با تمرکز بر شهر تبریز و جامعهٔ زنان موسیقی‌دان بود. همان‌طور که در ابتدای این مقاله به آن اشاره کردیم، اگر موضوع اصلی ما کمیت و کیفیت حضور زنان در تاریخ موسیقی باشد، این روند تاریخی را- از انقلاب مشروطه (۱۲۸۵) تا به امروز (۱۳۹۸)- می‌توان به چهار دوره تقسیم کرد:

۱. انقلاب مشروطیت (۱۲۸۵) تا آغاز تسلط پهلوی اول (۱۳۰۴)

آشنایی با اندیشه‌های اروپایی، اهمیت حضور زنان در جنبش‌های اجتماعی (مانند جنبش زینب پاشا)، حضور زنان در مشاغلی مانند روزنامه‌نگاری (شمس کسمایی) و مطرح‌شدن زنان نوازنده و شناخته‌شده (نگارخانم تارزن مخصوص محمدعلی‌شاه) را می‌توان از ویژگی‌های اصلی جریانات هنری موسیقی در این دوره به‌شمار آورد. جالب اینجاست که هریک از این رویدادهای هنری و افراد، نقطهٔ آغازینی برای حرکت‌های شکل‌گرفته در سال‌های آتی به‌شمار می‌آیند.

۲. دوره یک‌سالهٔ حضور فرقهٔ دموکرات آذربایجان (۱۳۲۴)

در این دوره، زنان در عرصه‌های هنر، علم و آموزش حضور رسمی پیدا می‌کنند. اعطای حق رأی و دعوت نظام دولت موقت از زنان برای مشارکت در امور اجتماعی، فرهنگی و هنری نیز از ویژگی‌های بارز حیات اجتماعی زنان در این دوره است.

۳. پهلوی دوم (۱۳۲۰) تا انقلاب اسلامی (۱۳۵۷)

با وجود اینکه در دو دههٔ نخستین به‌دلیل اجباری‌شدن به‌کارگیری زبان فارسی، نوعی فترت در موسیقی آذربایجان ایجاد شد و زنان حضور پررنگ اجتماعی نداشتند، سستی در جامعهٔ فرهنگی، از اوایل دههٔ ۵۰ از بین رفت و در این سال‌ها تا پیش از انقلاب شاهد حضور گستردهٔ زنان در عرصهٔ موسیقی در حوزهٔ فرهنگی آذربایجان و شهر تبریز هستیم. هر چند موانع بسیاری برای حضور موسیقی آذربایجان در مجامع رسمی وجود دارد، در همین دوره، نوازندگان و خوانندگان بسیار توانمندی از هنرستان موسیقی فارغ‌التحصیل شدند. چهره‌هایی مانند علی سلیمی، آساتور صفریانس، علی دادستان‌پور، علی فرشباف و محمود شاطریان در کنار زنان موسیقی‌دان در حال شکل‌دادن یک بستر حرفه‌ای برای آغاز دوره‌ای جدید در موسیقی آذربایجان بودند.

۴. انقلاب اسلامی (۱۳۵۷) تا عصر حاضر (۱۳۹۸)

برآیند نهایی این دوران نشان می‌دهد که این دوره، برای موسیقی آذربایجانی دوران بهتری بوده است. دلیل اصلی این امر را می‌توان روند مستمر آموزش موسیقی آذربایجانی و برداشته‌شدن تحریم‌های مربوط به فعالیت‌های فرهنگی و زبان در مجامع هنری و اجرایی دانست. در زمینهٔ آموزش، حتی گاه شاهدیم که در برخی زمینه‌ها زنان موسیقی‌دان، گوی سبقت را در آموزش و اجرا، گاه از مردان ربوده‌اند.

هویت موسیقی، زبان

حفظ عناصر هویتی مانند زبان، لباس، آداب و آیین‌ها و رفتارهای فرهنگی مانند موسیقی، در دوره‌های مختلف تاریخی، همواره راهی برای حفظ معیاری بزرگ با عنوان هویت است که می‌تواند کارکردهای متفاوتی مانند تحکیم هم‌بستگی ملی یا تثبیت هویت قومی یا فردی باشد. در میان این موارد، زبان و موسیقی دو عنصر بسیار شاخص هستند. در این بخش نخست به بررسی ارتباط میان هویتی به‌عنوان هویت و به‌نوعی تعهد ملی در سطح ایران، به‌منزلهٔ یک کشور فارسی‌زبان در آذربایجان و تحلیل رویارویی آن در حیات موسیقی آذربایجانی می‌پردازیم. از سوی دیگر نیز تاریخ نشان می‌دهد که در سده‌های پیش، زنان برای حضور در جامعهٔ بزرگ انسانی و داشتن حقوق برابر، همواره در چالش بوده و در دورانی که اندک گشایشی در جامعه بوده است، با ورود به مشاغل و هنرهای مختلف تلاش می‌کنند هویت زنانهٔ خود را در آن جامعه بسازند. در کنار حرفه‌های ممکن در یک جامعهٔ بزرگ، آنچه در اینجا مدنظر ما قرار دارد، پرداختن به موسیقی و این مقوله است که چگونه در سیر تاریخ تبریز، زنان توانستند با ورود به جامعهٔ موسیقی، زن موسیقی‌دان و خوانندهٔ آذربایجانی را به‌عنوان یک شخصیت پذیرفته‌شدهٔ اجتماعی معرفی کنند.

با بررسی حیات اجتماعی موسیقی و حضور زنان موسیقی‌دان در تاریخ تبریز، دو فرضیه مطرح می‌شود: در هر زمان که زبان ترکی و موسیقی آذربایجانی موضوع تحریم و ممنوعیت اجتماعی، فرهنگی و دینی می‌شود، مردمان این قوم واکنش‌های معناداری در حفظ این دو عامل از خود نشان می‌دهند. این واکنش‌ها در دو شاخه- یکی تقابل هویت قومی و هویت و تعهد ملی و دیگر مصادیق هویت قومی و به‌کارگرفته‌شدن آن در شکل‌دادن هویت اجتماعی و جنسیتی- بررسی و تحلیل می‌شوند.

تعهد ملی، هویت قومی

از قدیم‌ترین زمان مورد بررسی در این پژوهش تا اخیرترین آن می‌بینیم که موسیقی‌دان‌های تبریز همواره در راستای به‌کارگیری موسیقی و زبان خود پافشاری کرده‌اند. در دوران تحریم زبان ترکی و جایگزین‌شدن آن با زبان رسمی کشور، هویت قومی مردمان این حوزهٔ فرهنگی به حاشیه رانده شد. هر چند این امر در راستای قوت‌بخشیدن به بدنه‌ای بزرگ‌تر با عنوان هویت ملی ایرانی و اهمیت تعهد اقوام ایران به این هویت فراگیر اعمال شده بود، بی‌تردید از منظر ساکنان این حوزهٔ فرهنگی هویت قومی، بر این تعهد ملی ایرانی یا گرایش به مدرن‌شدن از نوع غربی، ارجحیت پیدا می‌کند. هر چند هم‌بستگی ملی برای مردمان این قوم اهمیت دارد، این امر زمانی که زبان، یعنی شاخصهٔ اصلی هویت‌ساز یک قوم به حاشیه رانده می‌شود، آن هم

درحالی‌که بسیاری از ساکنان این حوزه زبان رسمی را بلد نیستند، نمی‌تواند درنهایت به سرمنزل مقصود برسد. دلیل شکست این حرکت نیز برجسته‌شدن هویت ملی کلان در مقابل هویت قومی محدود در زمانی است که هنوز پیش‌نیازهای اولیه و فرهنگی آن فراهم نشده است. در این باره چلبی و یوسفی معتقدند «تعهد به احساس هویت ملی رابطهٔ مستقیمی با احساس هویت قومی دارد» (۱۳۸۰: ۱۹). از زاویهٔ دیگر حاجیانی «تعهد ملی» به معنای احساس مسئولیت در برابر سرنوشت اجتماع ملی و ترجیح منافع ملی بر منافع جمعی را با آنچه «هویت قومی» نامیده می‌شود، در تقابل با یکدیگر می‌بیند (۱۳۸۷: ۱۴۷). در دوران پهلوی دوم در موسیقی تبریز دیدیم که رسانه‌ها، دولت و تمامی مراکز رسمی در پی نوعی تجددخواهی با توجه به تقلید از روند اروپا- همان که در تهران تجدد آمرانه نامیده شده- موسیقی‌دان‌ها و اهالی نمایش مجاب می‌شوند، در راستای به‌پیش‌راندن و ارتقای تعهدی بزرگ‌تر، به نام ایران یکپارچهٔ روبه‌مدرن شدن، زبان و موسیقی بومی خود را در حاشیه گذاشته، فارسی بیاموزند و موسیقی و نمایش اروپایی اجرا کنند. با وجود مقاومت‌ها و مشکلات، طی سال‌های متمادی، فرهنگ آذربایجانی در راستای اهمیت تعهدات ملی خود- البته در بخش بزرگی به اجبار- مصادیق هویت قومی خود را در حاشیه نگاه می‌دارد، اما نکتهٔ مهم این است که پس از پایان دورهٔ تحریم زبان ترکی و موسیقی آذربایجانی، دوباره به‌روشنی نشان داده می‌شود که هر چند تعهدات ملی برای این قوم اهمیت دارد، مانند هر قوم دیگری در جهان، ویژگی‌های هویتی و هویت‌ساز برای آن‌ها در اولویت قرار داشته و دارد؛ بنابراین هر چند در بازه‌های زمانی مشخص و بر اثر فشارهای بیرونی، عناصر شاخص هویت‌ساز قومی در حاشیه قرار می‌گیرند، این عناصر که غالباً از جنس میراث ناملموس فرهنگ هستند، به شکل‌های گوناگون در خفا حفظ می‌شوند تا بار دیگر و در فضای باز دوباره ظهور کنند.

نکتهٔ دوم و وابسته به همین عناصر هویتی در تقابل با یک هویت بزرگ و غیربومی، هم‌سازی سطوح مختلف و جذب ویژگی‌های مثبت برای بالابردن سطح آن چیزی است که مدتی در خفا به حیات خود ادامه داده است. به عبارت دیگر در دوران هم‌زیستی عناصر غیربومی- به اجبار یا انتخاب- در کنار برخی عناصر بومی (هویت‌ساز یا فرهنگی) قرار می‌گیرند، سطوح مختلف فرهنگ ملی و قومی یکدیگر را تحت تأثیر قرار می‌دهند و در برخی سطوح به نوعی هم‌سازی منجر می‌شوند (نک: فکوهی، ۱۳۸۱: ۱۵۴). در دوران پهلوی اول و دوم و حضور و گاه تسلط اجباری عناصر غربی، شیوهٔ اجرای گروهی، یاری‌گرفتن از یک رهبر گروه برای هماهنگی، استفاده از فواصل تامپره در نظام دستان‌بندی و فواصل در موسیقی آذربایجانی از حضور فرهنگ موسیقی ارکسترال غربی متأثر شد؛ درحالی‌که در دورهٔ دیگر و زمانی که الزام در استفادهٔ سازها و موسیقی غربی برداشته شد، تمامی این عناصر با همتا یا هم‌خانوادهٔ خود از

فرهنگ موسیقی آذربایجانی جایگزین و هم‌سان‌سازی شدند. درواقع دورهٔ حضور فرهنگ غیربومی، هر چند در زمان خود ناخوشایند بود، در انجام به غایتی مطلوب و حرکتی بنیادین در روند هم‌سان‌سازی عناصر بومی و غیربومی ختم شد. همین امر سبب شد امروزه موسیقی و فرهنگ موسیقی در آذربایجان بتواند با حفظ شاخصه‌های هویتی و هویت قومی و دراصطلاح «اصیل» خود، سیر صعودی خود را در نظام‌مندشدن، اجراهای گروهی و حتی شکل پوشش مجریان موسیقی به صورتی مقبول در قالب بزرگ و به‌اصطلاح جهانی، با توانمندی بیشتری تعریف کند. از برخی زوایا حتی می‌توان تصور کرد که این امر به‌نوعی به پیشرفت موسیقی آذربایجانی در دورهٔ پس از محدودیت‌های اعمال‌شده در این حوزه انجامید.

هویت فردی، هویت قومی

در چهار دورهٔ تاریخی که از آن یاد کردیم، زنان به‌تدریج و با پیوستن به بدنهٔ بزرگ هویت قومی، توانستند هویت جنسیتی و فردی خود را تعریف کنند و بسازند. اگر از منظر جامعه‌شناختی دو تعریف هویت یا «خود»، در شکل فاعلی (I) و مفعولی (me - self) (ریتزر، ۱۳۷۴: ۱۵۷) را مدنظر قرار دهیم، در اینجا، هویت در معنای فاعلی، خود یا من، به معنای هویتی درونی و فردی مطرح می‌شود؛ هویتی که پس از معرفی به شکل اجتماعی، به‌عنوان الگویی در بخش‌های دیگر و بزرگ‌تر جامعه فراگیر می‌شود؛ درحالی‌که در معنای مفعولی مفهوم هویت، جمع و گروه قومی یا اجتماعی مدنظر قرار می‌گیرند. در اینجا ما از تعریف مفعولی هویت صحبت می‌کنیم؛ تعریفی که در شکل کلی همان‌طور که مید باور دارد، از منِ اجتماعی صحبت می‌کند. آنچه از این موضوع به پژوهش ما مربوط می‌شود، این است که در دوره‌های مختلف تاریخ تبریز، زنان، با توسل بر خود موسیقی‌دان و پیوستن به یک کل بزرگ‌تر و اجتماعی، هویت مشخص و تازه‌ای را به‌دست می‌آورد. هر چند از برخی زوایا خود فردی، بدون خود اجتماعی ناقص به‌نظر می‌رسد، اما در دورهٔ محدودیت‌های بسیار، این فردیت به‌عنوان الگویی برای جمع فعال می‌شود. هربرتمید، در تعریف خود و نحوهٔ شکل‌گیری آن نشان می‌دهد که هویت- در معنایی برابر با «خود»- یک مضمون و ماهیت اجتماعی است. در این راستا هویت اجتماعی چیزی میان شخصیت درونی خود و ساختارهای اجتماعی به‌شمار می‌آید که خود به آن‌ها تعلق دارد (نک: حاجیانی، ۱۳۸۷: ۱۴۸؛ برور و یوکی، ۲۰۰۷). در نظریهٔ کنش متقابل نمادین[1] که در ذیل نظریهٔ هویت اجتماعی آمده است، به توان هویت‌یابی یا همانندسازی اجتماعی اشاره می‌شود که در دل آن خود به‌عنوان بخشی از یک واحد اجتماعی بزرگ‌تر یا دیگران[2] درنظر گرفته می‌شود. این امر که به‌واقع یکی از ویژگی‌های روان‌شناختی

[1] Symbolic Interactionism Theory
[2] Others

انسان است، او را به‌سوی بازیابی هویت فردی خود، از طریق قرارگرفتن در ساختارهای رسمی، بزرگ و فعال سوق می‌دهد.

در دوره‌ای که زنان و مردان آذربایجانی هر دو در حاشیه به عناصر قومی خود- مانند موسیقی و زبان- می‌پردازند، هویت یا خود در معنای مفعولی باید به‌عنوان یک خود مستقل بازدیده شود؛ خودی که برای رسمیت‌یافتن نیاز دارد تحت تأثیر و پذیرش «دیگران» یعنی جامعهٔ بزرگ قرار بگیرد؛ چراکه «جدا از جامعه هیچ‌گونه خودی شکل نمی‌پذیرد» (کوزر، ۱۳۶۷: ۴۴۶). در زمان گشایش رادیو تبریز این اتفاق به‌روشنی قابل‌پیگیری بود و این دوره درست همان زمانی است که هویت اجتماعی زنان موسیقی‌دان، شکل اجتماعی خود را تعریف می‌کند. مید معتقد است که خود فردی، که همان بخش اصلی هویت هر فرد است، در فرایند تحولات اجتماعی و در بطن زندگی جمعی ظهور و رشد می‌کند. دربارهٔ خوانندگان رادیو تبریز و تأکید بر حضور زنان بر صحنه‌های اجرا این موضوع بسیار مهم است؛ زیرا زن آذربایجانی می‌داند که هویت هنرمند، موسیقی‌دان و فردی او، در پیوند با جامعهٔ بزرگ مخاطب او قرار دارد. او نیاز دارد پذیرفته شود، تشویق شود، شناخته شود و هویت فردی- اجتماعی و هنری خود را هم‌زمان بسازد. این ایده را بعدها بلومر توسعه و نشان داد که من اجتماعی تحت تأثیر هنجارهای فرهنگی، موقعیت‌ها و توقعات اجتماعی به‌وجود می‌آید (حاجیانی، ۱۳۸۷: ۱۴۸)؛ بنابراین هویت را در اینجا به معنای امری چندبعدی و چندمرکزی تعریف می‌کنیم که از یک سو به خود درونی- در اینجا جنسیتی- و از یک سو به یک خود بیرونی- در اینجا اجتماعی- پیوند می‌خورد. به عبارت دیگر خودهای متنوع انسان اجتماعی در ترادف با معنای هویت اجتماعی و فرهنگی «در هر جامعه از منابع مختلف تغذیه می‌شوند و نوع این منابع هویت‌بخش یا هویت‌ساز بنا بر شرایط تاریخی، محیط جغرافیایی فرایندهای جامعه‌پذیری، گفتمان‌های قدرت، روابط اجتماعی، رسانه‌ها، سیاست فرهنگی و غیره تعیین و مشخص می‌شود» (حاجیانی، ۱۳۸۷: ۱۵۱). در جامعهٔ آذربایجانی این هویت که اولویت آن در قومیت آذربایجانی و پس از آن ملی خلاصه می‌شود (آنچه تقریباً دربارهٔ تمامی اقوام صدق می‌کند)، این شخصیت‌ها یا هویت‌های متصل و منفصل در کنار یکدیگر حرکت می‌کنند. خود اجتماعی آذربایجانی، با خود هنرمند و خود موسیقی‌دان در هم تنیده و موازی حرکت می‌کنند و هر چند در شرایط و بحران‌های ایجادشده از جانب حاکمان، یکی کم یا بیشتر از دیگری دچار نقصان می‌شوند، به هر روی در زمان مقتضی یکدیگر را حمایت می‌کنند و هویتی مستقل و قوی را به جامعه بروز می‌دهند؛ این شاید همان خاصیت اصلی و درونی آن چیزی است که فرهنگ انسانی برای یک حیات اجتماعی مستمر به آن نیازمند است.

نتیجه‌گیری

مرور تاریخ تبریز و حضور زنان و مردان موسیقی‌دان در این روند گواهی مکرری بر اهمیت زبان و موسیقی به‌منزلهٔ دو عنصر هویتی، هویت‌ساز و بازتابانندهٔ هویت است. این تاریخ کوتاه به ما نشان می‌دهد که این دو عنصر که در زمان فترت و در حاشیه، به حیات پنهان خود ادامه می‌دهند، چگونه می‌توانند در زمان‌های دیگر یک عنصر مهم در ساخت شخصیت اجتماعی افراد باشند. این موضوع زمانی اهمیت خود را بیشتر نشان می‌دهد که می‌بینیم زنان که نه به‌عنوان بخشی از فرهنگ، که به‌منزلهٔ نیمی از جامعهٔ انسانی به حاشیه می‌روند نیز می‌توانند به‌کمک این عناصر هویت خود را بازسازی کنند. در اینجا موسیقی از موقعیت یک هنر صرف، یک زمینهٔ کاری یا یک صنعت با ویژگی‌های زیباشناسانه، به ابزار قدرتمند اجتماعی، فرهنگی و انسانی و درنهایت هویت‌ساز بدل می‌شود که می‌تواند تأثیرات فراوانی در شکل‌دادن مسیر فکری جامعهٔ خود داشته و حتی در مواردی جریان‌ساز باشد. در بخش دوم دیدیم که چگونه زن در حاشیه، خواننده‌ای مهم و شناخته‌شده می‌شود و هم‌دوش مردان جامعهٔ خود فرهنگ موسیقی آذربایجانی را در میان مردم معرفی می‌کند و به‌پیش می‌برد. نخستین حضور صحنه‌ای زنان موسیقی‌دان آذربایجانی در تبریز با حضور زنان در زنانه‌ترین بخش هنری آنان، یعنی صدا بروز می‌کند. وابستگی این موسیقی به زبان ترکی نیز هم‌زمان صحه بر اهمیت هویت قومی این هنرمندان است. هر چند زنان در نواختن موسیقی نیز پیش می‌روند، آنچه اهمیت دارد حضور آن‌ها در جامعه به‌دلیل نقشی است که مردان نمی‌توانند آن را ایفا کنند. در اینجا زنان آذربایجانی سیستم موسیقایی خاصی را ایجاد نکرده‌اند که بتوانیم آن را سیستم زنانه در موسیقی آذربایجانی بدانیم، اما به‌دلیل حضور مستمر و پویا پس از یک دوره فترت اجتماعی، این حضور به‌نوعی وابسته به حضور زنانه شد که از همین نقطه می‌توانیم از موسیقی زن آذربایجانی، یعنی یک عنصر شاخص در موسیقی آذربایجان و بنابراین یک هویت زنانه صحبت کنیم. گسترهٔ صوتی زنانه همان محل بروز هویتی است که مستقل از مرد می‌تواند هویت زنانه و اجتماعی و هنری زن آذربایجانی را به‌دست بیاورد. پرداختن به موسیقی غیر از ویژگی‌های صوتی و غیره، ابزار قدرتمندی می‌شود که در برساخت هویتی نقش بازی می‌کند. از سوی دیگر نیز زبان ترکی در هر دو جنس زن و مرد هویت آذربایجانی را تقویت می‌کند و درنهایت آنچه ساخته می‌شود یا بهتر بگوییم در پی افولی تاریخی احیا می‌شود، هویت اجتماعی، آذربایجانی و موسیقایی زنان و مردان موسیقی‌دان در تبریز است. در اینجا در این پژوهش تلاش کردیم با بررسی تاریخ و حضور زنان و تأثیر متقابل این دو در سرنوشت هویتی زنان این مهم را روشن‌تر نشان بدهیم.

منابع

ایمرانی، رافیق (۱۳۹۰). *موغام تاریخی*، تبریز: اختر.

چلبی، مسعود و یوسفی، علی (۱۳۸۰). «روابط بین قومی و تأثیر آن بر هویت اقوام در ایران»، فصلنامهٔ مطالعات ملی، شمارهٔ ۸، صص ۱۳-۳۲.

حاجیانی، ابراهیم (۱۳۸۷). «نسبت هویت ملی با قهویت قومی در میان اقوام ایرانی»، مجلهٔ جامعه‌شناسی ایران، شمار، ۳، صص ۱۴۳– ۱۶۴.

حسینی بقانام، رضا (۱۳۹۷). «تبریزدن استانبولا اوزانان جاز یولو»، نشریهٔ فرهنگی و اجتماعی بان، شمارهٔ ۳، صص ۹۶-۹۹.

رحیملی، الهام (۱۳۹۶). *آذربایجان تبریز تیاتری*، تهران: تک‌درخت.

رنجبر، محمود (۱۳۸۱). *نمایش در تبریز*، تبریز: سازمان اسناد ملی.

ریترز، جرج (۱۳۷۴). *نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: نشر علمی.

زهیری، علیرضا (۱۳۸۴). «چیستی هویت ملی»، علوم سیاسی، دانشگاه باقرالعلوم، شمار، ۲۹: صص ۲۹-۵۰.

ستاری، جلال (۱۳۷۰). «هویت ملی و هویت فرهنگی»، هنر و معماری، شمارهٔ ۱۶، صص ۱۱- ۳۸.

سرداری‌نیا، صمد (۱۳۷۷). *آذربایجان پیشگام جامعهٔ مدنی*، تبریز: سازمان چاپ و نشر هادی.

سرداری‌نیا، صمد (۱۳۸۱). *تبریز شهر اولین‌ها*، تبریز: کانون فرهنگ و هنر آذربایجان.

فاتح، مصطفی (۱۳۳۶). *۵۰ سال نفت ایران*، چاپ اول، تهران: سهامی چهر.

فکوهی، ناصر (۱۳۸۱). «شکل‌گیری هویتی و الگوهای محلی، ملی و جهانی»، مجلهٔ انجمن جامعه‌شناسی ایران، شمارهٔ ۴، صص ۱۲۷-۱۶۱.

کوزر، لوئیس (۱۳۶۷). زندگی و اندیشهٔ بزرگان جامعه‌شناسی، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: علمی.

صفرزاده، فرهود (۱۳۸۴). *هنرستان موسیقی تبریز*، تبریز: ستوده.

عباسی، هاشم (۱۳۹۱). «سلماس دا گووک (یاللی) رقصی»، خبرنامهٔ داخلی مؤسسهٔ ائل بیلیمی، شمارهٔ ۴۲، صص ۹-۱۱.

عذاری، محمدحسن (۱۳۵۲). *سرگذشت پنجاه‌سالهٔ هنرمندان موسیقی ایران در آذربایجان*، تبریز: علمیه.

ناهیدی، آذر (۱۳۹۸). «حلیمه سازاندا»، مجلهٔ هنر و اقتصاد، شمارهٔ ۱، صص ۲۴-۲۷.

مرادی مراغه‌ای، علی (۱۳۸۱). *از زندان رضاخان تا صدر فرقهٔ دمکرات آذربایجان*، تهران: اوحدی.

Brewer, M., & Yuki, M. (2007). Cultural and Social Identity. *Handbook of Cultural Psychology*, The Guilford Press, USA.