بهار مقام
در ذهن زمستان آوارگان

نادر صدیقی

۱. "صحنه از شعله صداهایی غریب پر و خالی می‌شد. یک سالن کوچک به معبد صدای جهان تبدیل شده بود و این صداها ما را تا مرتبه بارگاه بلند خداوند متعال برمی‌کشید. نرم‌دلمان می‌ساخت، تزکیه می‌کرد و به آفرینش رنگ شیری جهان، نفس آتشین کیهان و به روح خاکی باز می‌گرداند. ما بر بال نرم صداها تا افلاک اوج می‌گرفتیم، می‌سوختیم و به هستی الهی دنیای معنوی‌مان ملحق می‌شدیم. سحر صدا و سخن، دلمان را می‌ربود.
آوا و سخنی که در دل شب آتش می‌گرفت، همچون نور از آسمان می‌بارید، از دل خاک سر برمی‌آورد، شکوفا می‌شد و عطر می‌پراکند. شنوندگان غرق در سیلاب سکوت بودند و با حیرت گوش می‌دادند."[۱]

۲. "شبکه AZTV رو به هیچ عنوان از دست ندید که مسابقه انتخاب صدا به اسم "مقام مسابقه سی ۲۰۰۷" برگزار می‌کنه از بین جوان‌ها. این جوان‌ها که می‌گم از همین بچه سوسول‌ها که از ننه شون قهر کردند شدند خواننده نه ها! کسانی که تمرین صداشون از شوکت و رشید بهبودف بوده. همچنین هم مقام قراباغ و کسمه شکسته و... می‌خونن که دهنت باز می‌مونه از این قدرت و زیبایی صدا.
دلمون لک زده بود ها واسه دیدن پسرهای نه مو هوا رفته و نه ابرو برداشته و دخترهایی که نه یه من آرایش هفت رنگ داشته باشند، با لباس‌های اجق وجق! دلمون لک زده بود واسه دیدن زیبایی و سادگی طبیعی، با اون لباس‌های سنتی خوشگل." (وبلاگ)

***

سخن از موسیقی مقامی آذری است و دو نقل قول مذکور، (که اولی از یک روزنامه چاپ باکو و دومی از یک وبلاگ ایرانی اخذ شده) حکایت از مهارت و ظرافت شنیداری مدعوین آن ضیافت بیانی و موسیقیایی باشکوه در سه‌شنبه و پنج‌شنبه شب‌های پاییز و زمستان باکو دارد. مسابقه سراسری موسیقی مقامی آذری با دقت، وسواس و جدیت پرطرفدارترین مسابقه‌های ورزشی و هنری برگزار می‌شود و در واقع پلی است بر فراز شکاف نسل‌ها: گذار تند و شتابان از نظام سوسیالیستی به نظام بازار و نیز سرعت جهانی شدن، ذائقه‌های شنیداری نسل جدید را چنان دستخوش تحول کرده بود که در پیامد خود نفس بقای موسیقی مقامی را در معرض مخاطره قرار می‌داد. در چنین وضعیتی، آن سوال اساسی که فرا روی جامعه فرهنگی و موسیقیایی جمهوری آذربایجان قرار داشته این بود که چگونه می‌توان در مقابل آرشیوی شدن سرمایه و ذخیره آوازی، تغزلی و کلامی آذری مقاومت کرد و چگونه می‌توان مهر به موسیقی مقامی را در دل جوانان کاشت؟
اندکی پیش از آن‌که پاییز داغ ۱۹۸۹ به نقطه فروپاشی دیوار برلین و ذوب ضخامت نیم کیلومتری سیم‌های خاردار ساحل شمالی ارس برسد، طی گزارشی بلند که همان هنگام ترجمه روسی آن به همت مرحوم ضیاء بنیادوف در نشریه "علم" ارگان آکادمی علوم جمهوری آذربایجان منتشر شد، اشاره‌ای کوتاه به آسیب‌های دوران گذار از سوسیالیسم شوروی به سوسیالیسم در عرصه زیبایی‌شناسی موسیقیایی داشتم. در آن گزارش، با اشاره به سمتگیری جدید جوانان آذری به جانب بخشی از موسیقی بازاری و غیر جدی غربی و ترکیه‌ای، گفتم دیگر کسی "قاراگیله" (ترانه‌ای خلقی و فولکلوریک) نمی‌خواند و سیاه‌چشمان بومی در مقابل چشم‌آبی‌های غربی رنگ می‌بازند.
امروزه به یمن ابزارهای مضمونی جدیدی که شارحان وضعیت پست‌مدرن آفریده‌اند، می‌توانم نگرانی پیشگفته را به گونه‌ای دیگر عرضه کنم.
چه هنگامی که قدرت از آن سرمایه است و چه در زمان حاکمیت تک‌حزبی، تجربه هنری در معرض تهاجم و دستکاری کمابیش واحدی قرار می‌گیرد. آن‌گاه که قدرت تمامیت‌خواه حزب واحد بر اساس یک سلسله معیارهای پیشین زیبایی‌شناختی به نحو قاطع، سریع و خشونت‌بار و برای همیشه به تعیین و گزینش یک سلسله آثار و مخاطب (افکار عمومی) می‌پردازد و نیز هنگامی که قدرت سرمایه، "واقع‌گرایی" خاص خود را جایگزین "واقع‌گرایی سوسیالیستی" می‌کند، بلای واحدی بر سر هنر نازل می‌شود.
به تعبیر لیوتار "هنر با رفتن به سمت ابتذال و کارچاق‌کنی واسطه آشفتگی‌های حاکم بر "سلیقه" حامیان شده است، لیکن در این واقع‌گرایی "همه چیز ممکن است" در حقیقت واقع‌گرایی پول است در نبود معیار زیبایی‌شناختی، با برآورد ارزش آثار هنری میزان سودآوری آن‌ها ممکن و

مفید باقی می‌ماند. این رئالیسم خود را با تمام "نیازها" وفق می‌دهد، به شرط آن‌که گرایش‌ها و نیازها واجد قدرت خرید باشند.[۲]

به این ترتیب در جریان گذار از واقع‌گرایی سوسیالیستی شوروی به واقع‌گرایی پول، سرنوشت ترانه‌های خلقی و موسیقی مقامی به آشوب بازار سپرده شد.

چند سالی است که صدای اعتراض پاسداران موسیقی مقامی بر ضد آنچه تهاجم موسیقی مبتذل بر ضد مقام می‌نامند، به گوش می‌رسد. به عنوان مثال سخنان هابیل علی‌یف، کمانچه نواز بزرگ شرق در آستانه ۸۰ سالگی در این خصوص، لحن یک وصیت‌نامه را دارد: "من خطاب به والدین می‌گویم ای والدین، فرزندان خود را از موسیقی کنونی محافظت کنید! ما طرفدار امر نو هستیم، اما آن نوگرایی که بهتر از کهنه باشد، آن نو که کهنه را هم تخریب می‌کند، چه لزومی دارد؟"[۳]

انور احمد، آکادمیسین در توضیح این وضعیت می‌نویسد: "به خاطر بیاوریم که مسابقه موسیقی مقامی در سال ۲۰۰۵ با مراسم صدوبیست و پنجمین سالگرد هنرمند بزرگمان، اوزئیر حاجی بیکوف، متقارن شده بود، در آن هنگام نادرآخوندوف (رییس پروژه مسابقه موسیقی مقامی) به تعدادی از ثروتمندان مراجعه می‌نماید و از آن‌ها برای برگزاری مسابقه تقاضای کمک مالی می‌کند. اما آن‌ها ترجیح دادند به جای تحرک بخشیدن به این ارزش‌های ملی، از شوهای مبتذل و بی‌مزه حمایت کنند. این است احترام آنان به صدا، کلام و معنویات ملی ما!"[۴]

در چنین شرایطی، قطع امید از حمایت سرمایه‌داری نوخاسته و دل بستن به حمایت بانوی اول جمهوری آذربایجان در مقام سفیر حسن نیت یونسکو و سفیر حسن نیت کنفرانس اسلامی، حال و هوایی یونسکویی (حمایت از اصل "تنوع فرهنگی در عین وحدت")، ملی و اسلامی به فضای

در همان سال‌های پرولتاریایی بود که شاعری به نام سلیمان رستم، شعر "اوخوما تار- سنی سومیر پرولتار" (نخوان تار- دوستت ندارد پرولتار) را سرود و ارج دید و عنوان ملک الشعرای پرولتاریایی یافت و شاعری دیگر به نام میکائیل مشفق، "بخوان تار" سرود و اعدام شد.

هر دستگاه موسیقی مقامی، وضعیت روحی خاصی را توصیف می‌کند. مثلا "چهارگاه" هیجان بر می‌انگیـــزد و "شور" به درون می‌خوانـد و درونگرایی را وصف می‌کند. موسیقی مقامی آذری، ترکیب زیبایی از اوزان عروضی و اوزان هجایی را به نمایش می‌گذارد. از پس غزلی که عشق زمین و آسمانی را همبسته می‌سازد و غمگینانه خوانده می‌شود، تصنیفی بس شاد با اوزان هجایی سر برمی‌آورد. موسیقی مقامی به این اعتبار هم واژگان عامیانه (در بخش تصنیف) و هم واژگان عرفانی و تغزلی "مقام" را محترم می‌دارد. واژگان فاخر و دشوار ادبیات کلاسیک

مسابقه سراسری موسیقی مقامی آذری با دقت، وسواس و جدیت پرطرفدارترین مسابقه‌های ورزشی و هنری برگزار می‌شود و در واقع پلی است بر فراز شکاف نسل‌ها

برگزاری مسابقه سراسری موسیقی مقامی می‌دهد که در عین حال به تناسب تقارن شب‌های مسابقه با ایام عید فطر و عید قربان، صبغه اسلامی نیز می‌یابد. تصادفی نیست که در جمهوری آذربایجان، روستاهای متعصب مذهبی اطراف باکو، بویژه ناردارن به تعصب موسیقی مقامی نیز اشتهار دارند.

نادر آخوندوف، رییس پروژه مسابقه، به خوانندگان جوان هشدار می‌دهد که در این سالن خریداران سخن (سوز خریدار لاری) از ناردارن جمع شده‌اند و آن‌ها باید مراقب باشند واژگان غزلیات موسیقی مقامی را درست تلفظ کنند. وسواس و دقتی که نادر آخوندوف و دیگر اعضای هیات داوران (آذری‌ها به آن "هیات منصفه یا منصف لرهیئتی" می‌گویند) درباره تلفظ درست واژگان نشان می‌دهند، بیانگر اهمیت کلام در موسیقی مقامی است که در عین سوار شدن بر امواج موسیقی، استقلال خود را از دست نمی‌دهد و این دقیقا همان چیزی است که موسیقی مقامی را چه در فرم و چه در مضمون، با هزاران رشته نامرئی به تار جان حوزه تمدن اسلامی متصل می‌سازد.

اسامی دستگاه‌های مقامی که در شب‌های پاییز و زمستان باکو در آن فضای دل انگیز نواخته شد، به خودی خود گویای این مدعاست: "همایون"، "راست پنجگاه"، "شور"، "سه‌گاه"، "بیات شیراز" و شعبه‌های مقامی "شهناز"، "زابل"، "زمین خواره"، "بیات اصفهان" "سه‌گاه میرزا حسینی"، "شکسته فارسی" و. . . .

توفیق باکی خان‌اف، فرزند احمد باکی خان‌اف، از بزرگان نام‌آور موسیقی مقامی در قرن بیستم، می‌گوید در سال‌های استالینی در جریان سرکوب‌های ۱۹۳۷، پدرم و محمدخان امین (موسیقیدان) به زندان افتادند. تقصیر آن‌ها چه بود؟ [آن‌ها به این متهم بودند که] در آذربایجان، موسیقی مقامی را به اسم ایران تبلیغ کرده‌اند، مثلا از بیات شیراز چنین بر می‌آید که باکی خان‌اف می‌خواهد ما را به شیراز بکشاند. "بیات اصفهان" ما را به اصفهان می‌کشاند و بیات کرد [به کردستان]. به همین خاطر آن‌ها را به زندان انداختند."[۵]

فارسی در غزلیات غزلسرایان آذری منعکس شده‌اند و با تلفظی آذری از هفت دستگاه مقامی عبور می‌کنند و شیرین‌تر می شوند.

عباراتی همچون "شب هجران"، "زلف یار"، "سبب شوق خاطر"، "حسرت گلزار"، "خزان هجران"، "سحرگاه"، "دل زار"، "شیرین لهجه"، "مژگان سیاه"، "شهرت عشق"، "پیمان و عهد"، "آه و فغان"، "خون جگر"، "باد صبا"، "محو نظر"، "محنت زمانه"، "کلبه احزان"، "گل روی"، "دلگیر و نالان"، "رونق گلشن"، "دیوانه عالم"، "گلبن نورسته"، "غم فراق"، "امید وصل"، "فراق روز محشر"، "باغ و صحرا"، "باد و خزان"، "فلاطون زمان"، "قوت جان"، "مذلت هجران"، "گل فسرده"، "جور گلستان"، "موسم خزان"، "سرو قامت"، "حاصل جان"، "غم نهان"، "خاک پای"، "گل سوسن"، "بساط بزم"، "خاک سیاه"، "زهر هلاهل"، "امید وصل"، "مقید غم"، "دامن غم"، "توشه محنت"، "شور عشق"، "کام دل"، "داغ نهان"، "چرخ روزگار"، "مایه شوق"، "تار زلف"، "غم هجر"، "گلعذار"، "بلبل بیچاره"، "تمام و کمال"، "انیس و مونس"، "لشکر یغما"، "یار مهربان"، "بت مه‌رو"، "مرگ عاشق"، "گلشن

روزگار"، "بار فراق"، "درد فرقت"، "یوسف زمان"، "مریض عشق"، "مجنون سرگشته"، "ناله قمری"، "خورشید نورفشان"، "درد زبان"، "شیوه استاد"، "آتش غم"، "هجران یار"، "ماه رخسار"، "دل زاری"، "گل دوران"، "مه خوبان"، "قیل و قال"، "محشر کبری"، "لطف خدا"، "کوه غم"، "درد دل"، "کوی یار"، "موسم گل"، "گل گلشن روزگار"، "کوه غم فرهاد"، "ترک گلزار"، "مونس جان"، "رند و زاهد"، "درد هجران"، "غنچه لاله"، "ترک مهر"، "جفای دهر"، "تاب وتوان"، "گوشه چشم"، "طره طرار"، "مرغ دل"، "سر زلف پریشان"، "آفت دوران"، "درد بی درمان" و بسیاری از تعابیر آشنا در ادبیات فارسی در غزلیات خورشید بانو ناتوان، شاعره قره‌باغی و موسس محفل شعر و موسیقی موسوم به "مجلس انس" به کار رفته است:

ینه یارب نه غمگین دیر منیم بوشاد اولان
کونلوم/ رموز عشق دون آگاه اولوب، اوستاد اولان
کونلوم/ گوروبدور یاری اغیاره اولو بدور محو
نظاره/ ادیبدیر سینه سی پاره، منیم آباد اولان
کونلوم/ نیه پیمانیدن کچدین، نیه زنجیری دن
قاچدین؟/ نه دن دیر چوللره دوشدون، منیم بر
باد اولان کونلوم؟/ فراقین روز محشر دیر، سراسر
محنت و غم دیر/ او زولفون کیمی در هم دیر،
منیم آزاد اولان کونلوم/ باخین بو "ناتوان" زاره،
گونو بختیم کیمی قاره/ گزر مجنون تک آواره
، منیم ناشاد اولان کونلوم

۱۵۰ سال پیش، این قبیل غزلیات در بدو تاسیس محفل ادبی- آوازی انس، در کوچه باغ های دل انگیز قره‌باغ و شوشا و در اطراف چشمه‌سارهای آن دیار سرسبز طنین‌افکن بود؛ امروز به یمن پیشرفت جهش‌وار تکنولوژی ارتباطی و اطلاعاتی، پیش چشم مشتاقانی که در آن‌سو و این‌سوی ارس به تماشای پخش زنده مسابقه موسیقی مقامی نشسته‌اند، "محفل انس مجازی" وسعتی فرامرزی می‌یابد. غلظت بالای واژگان و تعابیر ادبیات فارسی در حوزه مقامی قره‌باغ، یادگار دورانی است که ملاها در مکتب‌های قره‌باغ به شاگردان خود زبان و ادبیات فارسی می‌آموختند، ترکی حرف می‌زدند و عربی را پاس می‌داشتند؛ یادگار دورانی که نام‌آورترین چهره‌های آواز قره‌باغ، همچون مرحوم بلبل قرآن را بر شعبه "زمین‌خواره" می‌خواند یا سید شوشنسکی که نوحه‌خوان بود، از دل قرآن‌خوانی و نوحه‌سرایی راه به موسیقی گشود.)

واژگان فارسی و ترکی غزلیات آذری در موسیقی مقامی، جان‌پناهی تازه می‌یابند و از تعرض یکسان‌سازی فرهنگی مصون می‌مانند.

موسیقی مقامی آنچه را که در آن‌سو و این‌سوی ارس زیر فشار دوران سیاه کمونیستی و پهلویستی در معرض حذف قرار داشته در قالب هنری خود حفظ کرد. هر بار که مجری اتاق انتظار خوانندگان از آبگل میرزا علی‌یف می‌پرسد چه غزلی را خواهد خواند، خواننده جوان نمی‌تواند آن واژگان دشوار را تلفظ کند و دستپاچگی شیرین او موجب انبساط خاطر تماشاگران می‌شود. اما همین آبگل هنگامی‌که به صحنه می‌رود و تار و کمانچه و نقاره او را مشایعت می‌کنند، مهارتی بی‌نظیر در تحریر مقام و همان ابیات فراموش شده از خود به نمایش می‌گذارد. واژه‌ها به محض این‌که از موسیقی فاصله می‌گیرند، زیست مستقل خود را از دست می‌دهند.

فراموشی موقتی آبگل میرزا علی‌یف نمایشگر یک فراموشی بنیادی است که در طول ۷۰ سال حکومت کمونیستی بر جامعه تحمیل شده است. ده‌ها سال است که خوانندگان موسیقی مقامی آن غزلیات را از حفظ می‌خوانند اما، شنوندگان مفهوم آن‌ها را نمی‌فهمند.

نمی‌فهمند اما همچنان با علاقه و عشق آن کلمات را تلفظ می‌کنند. آن فراموش شده محبوبه چیزی نیست جز حلقه مفقوده‌ای که آن‌سو و این‌سوی ارس را به هم پیوند می‌دهد و به حوزه فرهنگی واحدی تبدیل می‌کند. در طول دهه‌های کمونیستی آن سوی ارس و دهه‌های پهلویستی این‌سوی ارس، تیغ پاکسازی زبانی به یکسان و در یک جهت عمل نکرده است: در آن سو واژگان ادب فارسی در معرض حذف قرار گرفتند و در این‌سو واژگان شیرین ترکی با سیاست یکسان‌سازی[۶] مواجه شدند. موسیقی مقامی در سیمای درخشان چندرگه، خودگواهی است بر بطلان همه آن ناب‌گرایی‌های نژادی و مرزکشی‌های شووینسی- پهلویستی و کمونیستی بین دو سوی ارس. آنچه از جامعه حذف می‌شود، در مقام حفظ می‌شود، و آن هم نه فقط واژگان، که زیست‌جهان غزل‌ها و تصنیف‌ها: بلافاصله پس از غزلی که بر یکی از آن دستگاه‌های هفت‌گانه کوک شده و با ناله‌ای جانسوز خوانده می‌شود، تصنیفی عامیانه می‌آید که راوی شادخواری‌های روزگار سپری شده است. غروب‌های ستاره‌باران شوشا/ زیباتر از آن عروسان و دختران/ نشسته بر سر راه یار/ شوشا، شهره اهل جهان/ چشمه عیسی" چه زیباست/ باغ‌ها و کوه‌هایش گردشگاه دختران (ترجمه)

این ترانه همچون بسیاری از ترانه‌های محلی و فولکوریک، در سویه موسیقیایی خود سرشار از طراوت و روح زندگی است. ترانه‌ای زیبا که اگر در پس‌زمینه جغرافیایی خود در سرزمین زیبا و کارت‌پستالی شوشا خوانده شود، بسان بذرهای چمنی می‌نماید که قرن‌ها در سردابه‌های زمان محفوظ مانده و در هر خوانش، گویی دوباره می‌روید. اما امروز از پس قرن‌ها همزیستی مسالمت‌آمیز خلق‌های آذری، گرجی و ارمنی در قفقاز، هنگامی به این ترانه‌ها گوش می‌سپاریم که بذرهای خشونت مدرن در آن سرزمین به برگ و بار نشسته و از زهرآبه‌های ایدئولوژیک سیراب شده؛ امروزه "در آن چمن که بتان دست عاشقان گیرند"، خزانی از باروت و آتش و خون و مرگ و آوارگی نشسته است. همچنان که میلان کوندرا می‌نویسد:

"ترانه‌های سنتی یا آیینی نقبی است زیر تاریخ، نقبی که موجب نجات بسیاری چیزهایی شده است که در گذشته به وسیله تمدن‌ها از بین رفته است و اکنون به ما امکان می‌دهد که از این طریق به گذشته دورمان بنگریم."[۷۰]

عصر ایدئولوژی‌ها و هویت‌پردازی‌های غیرستیز، موجب نابودی بسیاری از شیوه‌های زیست شده است؛ گویی تنها می‌توانیم از طریق گوش سپردن به آهنگ دوردست‌های تاریخ، تصوری گنگ و مبهم، ولی شورمندانه و حزن‌آلود از آن ایام داشته باشیم.

وقتی به ترانه "شوشا" گوش می‌سپارم، در آن واحد شورمندی زمان موسیقیایی این ترانه و اندوهباری زمان تاریخی و از دست رفته آن، مرا از خود سرشار می‌کند. تصویری از گردشگاه‌های طبیعی و کوچه باغ‌های آن شهر در نظرم مجسم می‌شود و همزمان با آن، بعد تاریخی این تصویر که خبر از خزانی محتوم و آوارگی مقدر می‌دهد، در ذهنم جان می‌گیرد؛ تصویر عروس "نشسته بر سر راه یار"ی که هرگز نخواهد آمد. گذشته از سویه کلامی، سویه ساختاری و شکلی ترانه‌های فولکوریک نیز یادآور دوران صلح و همزیستی از دست رفته است.

هویت‌پردازان و مهندسان امـــور مرزبندی ایدئولوژیک، کار خود را نه از شباهت بلکه از تفاوت‌ها آغاز کـــرده‌اند و از دل لابراتوار ایدئولوژیک خود، هویت‌هایی استخراج می‌کنند که هم‌بسته گفتار سیم‌های خاردار مرزی و حصارهای آهنین است. به این اعتبار، تنها سلاح‌های مـــدرن نیستند که خونیـــن‌ترین نزاع‌های قومی و هولناک‌ترین پروژه‌های نسل‌کشی و آواره‌سازی میلیونی را آفریده‌اند، بلکه علاوه بر آن و مهم‌تر از آن، هویت‌های مصنوع ایدئولوژی‌ها نیز در کار بوده‌اند که به همان اندازه، خصلتی اختراعی و مدرن داشته‌اند. ترانه‌های خلقی، ما را به فضایی می‌برند که در آن ارتباط انسانی وجود داشته، اما از تکنولوژی ارتباطی خبری نبود. ترانه مشهور "آی بری باخ" منظره زیبایی از روزگاران خوش گذشته به نمایش می‌گذارد: وقتی SMS نبود و پنجره مجازی وجود نداشته، سنگ‌ریزه‌ای که عاشق به سوی پنجره پرتاب می‌کرد، حامل یک "پیام" بود: "پنجره دن داش گلیر آی بری باخ بری باخ!"

واژگان فارسی و ترکی غزلیات آذری در موسیقی مقامی، جان‌پناهی تازه می‌یابند و از تعرض یکسان‌سازی فرهنگی مصون می‌مانند. موسیقی مقامی آنچه را که در آن‌سو و این‌سوی ارس زیر فشار دوران سیاه کمونیستی و پهلویستی در معرض حذف قرار داشت، در قالب هنری خود حفظ کرد

سرزمین‌های رفته در هم می‌آمیزد. در طول قرون اسلامی، خان‌نشین ایروان نام یک خان غیرمسلمان را به خاطر ندارد، با این وجود در قلمروی حکومتی همین خوانیـــن مسلمان همزیستی مسالمت‌آمیزی بین مسلمانان و مسیحیان و ارامنه حکمفرما بوده است. ایروان، شهری که در آن کشیش‌ها، آخوندها و مجتهدان نجف دیده، قرن‌ها با یکدیگر همزیستی مسالمت‌آمیز داشته‌انـــد، اکنون یک محله مسلمان‌نشین نـــدارد. این پاکســـازی قومی

امروز قفقاز ایجاد کرده است، پی ببرم: اکنون سال‌هاست که از ایروان به باکو نه "عروس" که انبوه آواره می‌آید. کمی دقیق‌تر بگویم، در نخستین موج آواره‌سازی آذری‌های ایروان که در همان واپسین سال‌های کمونیستی ۸۸ تا ۹۰ رخ داد، یک‌صد هزار مسلمان به باکو رانده شدند، که به نوبه خود پیش‌درآمد آواره‌سازی میلیونی در سال‌های پس از فروپاشی بود.

از ابوالحسن‌خان اقبال آذر تا ناصر عطاپور

آقاخان عبدالله‌یف، خواننده مشهور آذری که در عین حال عضو هیات داوران مسابقه موسیقی مقامی هم هست، سال‌ها پیش گفته بود این نوع موسیقی با موسیقی ایران پیوند نزدیک‌تری دارد تا موسیقی ترکیه. "آنیستیتوی دست نوشته‌ها" در باکو، کتاب چاپ نشده‌ای از پیوند وثیق میان مقام آذری و مقام ایرانی دارد که توسط یکی از نام‌آوران موسیقی در آذربایجان به رشته تحریر در آمده، ولی انتشار آن در زمان استالین ممنوع شده است.

پیوند میان مقام آذری و مقام فارسی صرفا به خویشاوندی آوایی محدود نمی‌شود. احمد باکی

در عصر ماقبل دیسکوها و فضاهای تجاری- جنسیتی که شی‌ءوارگی زن را به حراج و نمایش می‌گذارند، گلزارها و باغ‌ها و سرچشمه‌ها، تنها سپهر عمومی بودند که می‌شد دختران را در آن‌ها دید. به همین خاطر "بولاغ باشی" (سرچشمه) در ترانه‌های خلقی ترکی، تبدیل به مکانی شاعرانه شده است که همه چیز در دیداری کوتاه در آن منزلگاه رخ می‌دهد. این ترانه‌ها با همه سادگی خود به دقت و ظرافت یک نقاشی هنرمندانه، منظره آن سرچشمه‌ها را ترسیم می‌کنند. در گرد و خاک و ازدحام دخترانه سرچشمه "تصادفا" دستمال یکی از کوزه به دستان بر زمین می‌افتد و جوان عاشق که از کنار این منظره را می‌پاید، می‌گوید: دستمالت را بردار. اگر من بردارم، مردم حرف در می‌آورند. بولاغ باشی توز اولار/ اوستی دولو قیز اولار/ اگیل دستمالین گوتور/ من گوتورسم سوز اولار!/ به این ترتیب در حالی که غزلیات حزن‌آلود مقام، شنونده را متوجه عوالم معنوی و عشقی آسمانی می‌کنند، عبوری ناگهانی از مقام به تصنیف و به عشق زمینی صورت می‌گیرد و سر چشمه‌ای از احساسات زلال به فوران در می‌آید.

موسیقی مقامی یاد روزهای رفته را با یاد

محصول سیاست‌های ضدایرانی و ضداسلامی تزارها و کمونیست‌ها بوده است: در ابتدا در چارچوب سیاست سدسازی و "بوفر سازی" تزاری بر ضد عثمانی و ایران (در دوران پس از ترکمانچای)، مداخله‌ای خشونت‌بار در ترکیب قومیتی آن منطقه صورت می‌گیرد و سپس در واپسین فرآینـــد کمونیستی، از دل حزب کمونیست ارمنســـتـــان شوروی، ناسیونال فوندمنتالیسم وحشتناکی سربر می‌آورد که امروزه پاکسازی قومی و آوارگی یک میلیون آذری در آن‌سوی ارس، محصول بلافصل همان پدیده شوم است. ترانه‌های خلقی که یادگار روزگار سپری شده در بقایای حزب کمونیست ارمنستان شوروی هستند؛ ترانه‌هایی که عمرشان بیش از عمر حزب کمونیست ارمنستان شوروی است و مناظر زیبای همزیستی ارمنی- مسلمان در ایروان آن روزگار را به نمایش می‌گذارند. این ترانه‌ها به فضای صلح و آشتی ایروان همیشه متکثر (ارمنی- مسلمان) اشاره دارند. وقتی به ترانه آذری "آی عروسی که از ایروان می‌آیی" (ایراوان دان گلن گلین) گوش می‌سپارم، به خوبی می‌توانم به گسستی خشونت‌بار که ناسیونال فوندمنتالیسم جنگ‌افروز بین دیروز و

خان‌یف، از بنیانگذاران، موسیقی آذری، در ۱۶ سالگی از ابوالحسن‌خان اقبال آذر، نام‌آور آواز ایرانی درس آموخته است؛ با همین توشه علمی است که در سال ۱۹۳۷توسط استالین به زندان می‌افتد. خان شوشسنکی سلطان موسیقی آذری که خوانندگان نام‌آور کنونی خود را صرفا مقلد او می‌نامند، لقب "خان" را از اسم ابوالحسن‌خان اخذ کرده است.

اصلان جوانشیر، فرزند خان شوشسنکی ماجرای اعطای لقب "خان" به پدر خویش را چنین تعریف می‌کند: "اسفندیار جوانشیر در سال ۱۹۱۳ یعنی هنگامی‌که حدود ۱۲ سال بیشتر نداشته به همراه استاد خود اسلام عبدالله‌یف (معروف به "سه‌گاه اسلام"، چرا که در خواندن "سه‌گاه" ختم روزگار خود بوده) به یک مجلس عروسی در روستای "نوروز لو" (اطراف شهر اکنون اشغال شده آقدام) می‌روند. صاحب مجلس، صفحه‌ای از آواز ابوالحسن‌خان اقبال (۱۳۵۰- ۱۲۴۳) را روی گرامافون می‌گذارد. "اسلام" رو به شاگرد خود اسفندیار می‌کند و می‌پرسد: "تو هم می‌توانی کرد شهناز را مثل استاد ابوالحسن‌خان بخوانی؟" اسفندیار پیش از آن بارها و بارها به صفحه ابوالسحن‌خان

گوش کرده بود و آن روز با این آمادگی قبلی، صدای استاد را با تمام ریزه‌کاری‌ها و ظرافت‌های آوایی و نوآنس‌هایش تقلید می‌کند. "سه‌گاه اسلام" به وجد می‌آید و می‌گوید از امروز لقب تو "خان" خواهد بود. به این ترتیب اسفندیار جوانشیر، "خان" آن سوی ارس می‌شود!" چیزی از دندانه‌ها و نوآنس‌های آواز ابوالحسن‌خان اقبال که در این سوی ارس به مرور زمان از بین می‌رود، در آن سوی مرزها توسط خان شوشنسکی حفظ می‌شود و به نسل آتی سپرده می‌شود. معروف است که سید شوشنسکی، خواننده دیگر آذری، کمی دیگر از دندانه‌ها و ظرایف "بیات اصفهان" را از ابوالحسن‌خان اقبال به ارث می‌برد و پیشکش نسل‌های بعدی می‌کند. اکنون حدود یک قرن پس از آن تبادلات فرهنگی و آوایی، نوبت به جوان نوخاسته تبریزی، ناصر عطاپور می‌رسد تا یک بار دیگر مقام "شهناز" را در جریان موسیقی مقامی اجرا کند. آواز ناصر، اخلاق ناصر و فرهنگ وزین حضور او در صحنه، بارها هیات داوران را به وجد می‌آورد. دکتر ابراهیم قلی‌اف منتقد هنری و عضو هیات داوران که بالاترین نمره مسابقه را به ناصر عطاپور داده، می‌گوید: "طرز ایفای شما با مضمون غزلی که خواندید انطباق کامل داشت، و شما موفق به ایجاد فضایی لیریک (تغزلی) شدید."

علی بابامحمداف، ریش سفید هیات داوران و خواننده پرآوازه ترانه‌های خلقی در دهه۹۰ میلادی، با همه سخت‌گیری‌ها و موشکافی‌هایش تحلیل جالبی از شیوه اجرای ناصر عطاپور دارد: "از اجرای ناصر خیلی لذت بردم. دشتی و بیات کرد، با هم برادر هستند. خواننده باید طوری بخواند که آن‌ها را به هم نیامیزد و ناصر برنیامیخت!" ناصر، شاگرد خواننده محبوب و عارف مسلک آذری، عارف بابایف است. هنگامی که مقام همایون را به آن زیبایی اجرا می‌کند، استاد عارف با حیرت از او می‌پرسد: "پسرم آخه تو که این‌جا نبودی، تحصیلات تو به زبان فارسی بوده، نه آذری، چطور می‌توانی به این زیبایی بخوانی؟!"

ناصر آن چنان به هیجان آمده که نمی‌تواند پاسخی بدهد، اما دستگاه موسیقی در خویشاوندی آوایی خود میان مقام آن‌سوی ارس و مقام ایران، جواب استاد را مترنم می‌کند. سیم‌های تارآذربایجان با همه ظرافت و نازکی خود پلی مستحکم بر فراز ارس و بر فراز شکاف‌های تحمیلی ایدئولوژی‌های معاصر می‌سازد. در طول سالیان دراز، یاوه‌های آریایی رضاخانی درباره "عنصر ترک" و یاوه‌های ناسیونال- استالینیسم قفقازی درباره "فارس‌ها"، زمینه‌ای مساعد فراهم کرده بود تا واژه "فارس" در آن‌سوی ارس، بار منفی ایدئولوژیک به خود بگیرد، اما موسیقی مقامی در جایی دور از زبان غیرستیز ایدئولوژیک، حرف خود را می‌زند. آقاخان عبدالله‌یف، عضو دیگر هیات داوران به ناصر عطاپور می‌گوید: "تصنیف را خوب خواندی، گشت و گذاری زیبا در تمام شعبه‌های شور داشتی. مایه شور را، بیات ترک را، شور شهناز را، شکسته فارس را خوب خواندی. وقتی داشتی می‌خواندی، ما (هیات داوران) به یکدیگر گفتیم ناصر چطور می‌خواهد از شکسته فارس به شور عبور کند؟ اما تو به زیبایی از عهده این کار برآمدی. خیلی پسندیدم!"

مفهوم موسیقیایی شکسته فارس در این چارچوب زیباشناختی، با مفهومی ایدئولوژیک از "فارس" که ناسیونالیسم افراطی هر دو سوی قضیه در آن سوی ارس پراکنده و متاسفانه ناشی‌گری‌ها و کار ناشناسی‌های کارشناسان این سوی قضیه نیز در پراکنش تخم نفاق بین ملت‌ها خالی از تقصیر نبوده، تفاوتی معنادار را به نمایش می‌گذارد: آنچه در زبان ایدئولوژیک، اسباب تفرقه است، در زبان موسیقی به زیبایی تمام همنشینی می‌گزیند. شکسته فارس، شعبه‌ای است از مقام راست و دیگر مقام‌های آذری. یکی از اعضای هیات داوران می‌گوید: "شکسته فارس یکی از سوزناک‌ترین مقام‌های ماست". سکینه اسماعیل اوا، عضو دیگر هیات داوران، تعبیر شکسته فارس را می‌شکند و خطاب به آیدا علی او، جوان شرکت‌کننده در مسابقه می‌گوید: "ببین! فارس کاراکتری مخصوص به خود دارد که باید بتوانی خوب آن را بگیری..." "کاراکتر فارس" در دل این زبان موسیقیایی مفهومی به کلی متفاوت با خصلت‌بندی و کاراکتریزه کردن "ترک" و "فارس" در زبان ناسیونال- شوونیستی دارد. هابیل علی‌اف، کمانچه نواز ۸۰ ساله شرق می‌گوید: "من از فارس‌ها خیلی راضی هستم. حرمتی که فارس‌ها به من نهادند، حتی در این‌جا نیز ندیدم. اخیرا یک فارس به خواستگاری نوه من آمده بود. وقتی از من پرسیدند آیا تو مصلحت می‌بینی که دختر ما با یک فارس ازدواج کند، من تاکید کردم "مصلحت می‌بینم" و گوشی را گذاشتم!" ذوق موسیقیایی ایرانی‌ها، کمانچه نواز بزرگ شرق را چنان به وجد می‌آورد که در توصیف آن می‌گوید "در ایران موسیقی را گوش نمی‌دهند، می‌نوشند!"

هابیل علی‌اف، این سخنان را در چایخانه محوطه باغ فیلارمونیای آذربایجان بر زبان می‌آورد و پس از تعریفی طولانی از مهمان‌نوازی فارس‌ها، به تنها نگرانی شایع پیرامون شبهه اتحاد استراتژیک میان فارس‌ها و اشغالگران قره‌باغ اشاره می‌کند و می‌گوید از قول من به آن‌ها سلام برسانید و بگویید "امان! از متجاوزان جمهوری ارمنستان که ۲۰ درصد خاک ما را به اشغال خود درآوردند و یک میلیون را آواره ساختند، دفاع نکنید!"

هابیل علی‌اف، نام شجریان را با شور و حال خاصی بر زبان جاری می‌کند و یاد او را با خاطره خاتمی و یاد مرحوم استاد تجویدی در می‌آمیزد: "یک‌بار که در ایران بودم، مرحوم تجویدی را نتوانستم ببینم، در بیمارستان بستری بود. به کمک مترجم به او گفتم بیا بخشی از بیماری‌ات را با من قسمت کن. تجویدی پاسخی به من داد که واقعا تراژیک بود. گفت: "آفتاب من لب بام است. من دارم می‌روم، تو هر چه بیماری داری، به من بده با خود ببرم". هنگام تلفظ واژه تراژدی، اشکی لطیف در چشمان هابیل می‌جوشد که دل همه خوانندگانی را که بر سر میز او نشسته‌اند، به درد می‌آورد.

صحنه‌های نخستین دیدار هابیل علی‌اف و شجریان در حین کمانچه‌زدن در تالار وحدت، تاکنون بارها از تلویزیون جمهوری آذربایجان پخش شده است. کمانچه‌نواز بزرگ شرق با شور و هیجانی خاص، از این‌که شجریان را از میان تماشاگران بلند کرده و به صحنه آورده، به خود می‌بالد.

به خاتمی که می‌رسد، سخن هابیل لحن دیگری به خود می‌گیرد. می‌گوید خاتمی یک وزیر فرهنگ حقیقی بود. من در زمان وزارت او به ایران دعوت شدم. سال‌ها بعد وقتی در مقام ریاست جمهور به باکو آمد، مرا دعوت کرد. خاتمی آن‌جا به من چیزی گفت که به واقع یک سخن تاریخی بود. پس از آن هیچ تمجید ارزشمندتری نشنیده‌ام. از سفارت ایران به من زنگ زدند، گفتند استاد! رییس‌جمهور ما خاتمی

صحنه‌های نخستین دیدار هابیل علی‌اف و شجریان در حین کمانچه‌زدن در تالار وحدت، تاکنون بارها از تلویزیون جمهوری آذربایجان پخش شده است. کمانچه‌نواز بزرگ شرق با شور و هیجانی خاص، از این که شجریان را از میان تماشاگران بلند کرده و به صحنه آورده، به خود می‌بالد

آمده و ما می‌خواهیم برای او کنسرتی ترتیب دهیم. اما او می‌گوید خودتان را زحمت ندهید، کنسرت لازم نیست. استاد هابیل بیاید کمانچه بزند، کافی است!

وقتی من به دعوت او کمانچه زدم، با دقت گوش سپرد. در پایان ضمن دیده‌بوسی با من گفت: "تو با این آلت کمانچه خیلی خوب حرف می‌زنی، اما مخاطب [سخن موسیقیایی] تو فقط آذربایجان نیست. تو روی به شرق کردی و سخن خود را با تمام شرق در میان می‌گذاری. تمام شرق سخن تو را گوش می‌دهند."[۸]

هویت شرقی، هویت موسیقیایی

برخلاف ترکیه که طی سال‌های اروپایی‌گرایی منهای دموکراسی، هویت شرق و خاورمیانه‌ای در آن مورد بی‌مهری قرار گرفته، در جمهوری آذربایجان نام شرق همواره با طنینی خوش‌آهنگ ادا می‌شود. آذری‌ها همواره افتخار می‌کنند که "اولین‌های شرق" را داشتند. اولین اپرای شرق مسلمان (۱۹۰۸)، اولین جمهوری شرق مسلمان در سال ۱۹۱۸ و اولین روزنامه‌ها، نمایش‌نامه‌ها و. . . .

نادرآخوندف، رییس پروژه مسابقه موسیقی مقامی در مقام یکی از اعضای هیات داوران، هنگام نمره دادن به شرکت‌کنندگان، ارزشداوری شرقی را با داوری فنی خود در هم می‌آمیزد و می‌گوید: "ما شرقی و مسلمان هستیم. ما خلقی هستیم که به ارزش‌های ملی خود بها می‌دهیم. درست است ما با همه وجود خود جهد می‌ورزیم که اروپایی شویم، اما با یک شرط؛ به شرط حفظ فرهنگ ملی و معنویاتمان. این است موسیقی ملی ما، این است معنویات ما، این است موسیقی خلقی ما."

خانم آیگون یکی از استادان موسیقی آن دیار می‌گوید: "ما هر اندازه خود را شبیه اروپایی‌ها می‌کنیم، بیشتر مورد بی‌اعتنایی آنان قرار می‌گیریم؛ در نظر آن‌ها اگر ما مثل خودمان و به مثابه نمایندگان موسیقی خودمان جلوه کنیم، جالب توجه‌تر خواهیم بود."

در این‌جا آیگون ضمن تاکید بر حفظ "رنگ شرقی" و "سحرانگیزی شرقی" با همان زبان موسیقیایی خود، به نقد نگاه "شرق‌شناسانه" غربی‌ها می‌پردازد و می‌گوید:

"غربی‌ها همواره به موسیقی شرق نگاهی اریانتالیستی (شرق‌شناسانه) داشته‌اند، آن‌ها به دیده غربی به موسیقی شرقی نگریسته‌اند و به همین سبب آن موسیقی شرقی که در فیلم‌هایشان نشان می‌دهند، واقعا شرقی نیست و به اغراض خودشان آلوده است. از این زاویه، من مخالف آن هستم که ترانه‌های خلقی ما، ملودی‌های آن یا حتی نقاط تشدید و تاکید متن آن دستخوش تغییر شود."[۹]

این نوع خودآگاهی شرقی- موسیقیایی، بویژه طی روزهای جاری که جمهوری آذربایجان یکصدمین سالگرد "اولین اپرای شرق مسلمان" یعنی اپرای لیلی مجنون را برگزار می‌کند، جلوه بیشتری می‌یابد.

هویتی که بر بستر سخن موسیقیایی شکل می‌گیرد، "ما"ی شرقی را با "ما"ی آذربایجانی درهم می‌آمیزد. مصطفی چمن‌لی نویسنده آذری با اشاره به فضایی اخلاقی- معنوی که در اپرای لیلی مجنون حضور دارد، می‌گوید: "گاه اروپایی‌ها با نگاه خاصی به فرهنگ و معنویات ما می‌نگرند. تصورش را بکنید در داستان لیلی و مجنون در قرن شانزدهم معنویات ما با چه عظمتی تصویر شده است. به روابط انسانی مجنون و ابن‌سلام (فردی که بعدا لیلی را به همسری خود در می‌آورد) نگاه کنید. ارزش‌های معنوی یک انسان چقدر باید عظیم باشد که با زنی که برخلاف میلش به خانه او آمده چنین با احترام برخورد کند. به همین خاطر وقتی به مجنون خبر می‌دهند ابن‌سلام مرده، او خوشحال نمی‌شود و می‌گوید: او دوست من بود. شما در اپرای لیلی مجنون، یک نفر را در نقش منفی نمی‌بینید. . . ."

اپرای لیلی مجنون در جریان خلاقیت هنری اوزئیر حاجی بیکوف، نوعی مفصل‌بندی هویتی میان هویت‌های غربی، مشرقی و اسلامی را به نمایش می‌گذارد که دورگه‌سازی موسیقی مقامی و اپرا بیان هنری آن است. به این ترتیب هویت ملی در ذیل منظومه هویت شرقی قرار می‌گیرد و در جایی فراتر از هویت‌سازی‌های دشمن‌مدارانه، با گفتمان عشق و زندگی در می‌آمیزد. منسوم ابراهیم‌اف، خواننده و ایفاگر نقش مجنون، جریان تشرف یک جوان غربگرای آذری به هویت اصیل آذربایجانی را چنین بازگو می‌کند: "یک روز پس از اتمام اپرا، جوانی در سیمایی مدرن و معاصر به من و خانم نزاکت تیمور اوا، (ایفاگر نقش لیلی) نزدیک شد و گفت: "من از شما تشکر می‌کنم که مرا آذربایجانی کردید!" وقتی دلیلش را پرسیدم، گفت: "من یک جوان متجدد بودم. تاکنون اصلا مقام آذربایجانی و ترانه‌های خلقی را گوش نکرده بودم و فقط به موسیقی پاپ دل بسته بودم. تا این‌که امشب از طرف شرکت محل کار ماموریت یافتم مهمانان را به محل نمایش اپرای لیلی مجنون بیاورم. حالا که از تماشای این نمایش برگشته‌ام، آذربایجانی شده‌ام!"[۱۰]

به این ترتیب اپرای لیلی مجنون به عنوان یک "پارادایم کیس"، نمونه‌ای نمادین از سنتز میان عناصر هویتی شرق و غرب و ادبیات ترک و فارس و اسلام را به نمایش می‌گذارد. موسیقی مقامی که معمولا در یک فضای ساکن عرضه می‌شود، پس از سوار شدن بر امواج اپرای غربی و اقتباس خلاق از اشکال مدرن اپرایی، همگون اولیه خود را وامی‌نهد و خود را با یک جهش هنری به آستانه دنیای مدرن می‌رساند و به پویایی نوینی می‌رسد. در این‌جا در یک قالب "پارادایم کیس هنری" به جای مباحث نظری کسالت‌بار پیرامون سنت و مدرنیته شاهد پیوندی خلاق بین آن دو امر شریف هستیم.

اپرای لیلی مجنون در تمام یک قرن اخیر هرگز از صحنه خارج نشده است. اکنون در نقطه اوج این حیات یک‌صد ساله، موسیقی مقامی در پیکر مسابقه موسیقی مقامی یک بار دیگر از سکون خود خارج می‌شود و دینامیزم دیگری در بستر زمان می‌یابد.

به این ترتیب پویایی موسیقی مقامی (چه در

صحنه اپرا و چه در صحنه مسابقه‌ای ملی و سراسری) با پویایی هویت ملی پیوند می‌یابد و از تعریف دشمن‌محور و غیرستیز ایدئولوژیک فاصله می‌گیرد و این یعنی تعریف هویت ملی به کمک حقیقت عشق و عرفان و غزل، نه توپ و تفنگ و طرد "دیگری".

برخلاف ناب‌گرایی‌های هویتی که همواره بر مبنای طرد آن "دیگری" استوار می‌شوند، موسیقی مقامی در جریان تلفیقی شایسته میان کلام و آوا، همواره خصلتی "تغییرپذیر" دارد. واژگان ادبیات فارسی و تلمیحات قرآنی، در فضای ضیافت مقامی همنشین ادبیات ترک می‌شوند و در قالبی سمفونیک و اپرایی، صورتی مدرن به خود می‌گیرند.

شاید بهتر باشد برای توضیح بعد هویتی مقام (به مثابه یک واحد بنیادی هویت ملی) از توارث فرهنگی[11] و نظریه ریچارد داوکینز[12] کمک بگیریم که واحدهای بنیادی فرهنگ را در مقام حامل اطلاعات با واحدهای ژنتیک مقایسه کرده است. به‌زعم او عناصر و واحدهای حامل اطلاعات فرهنگی[13] همچون واحدهای ژنتیک[14] در جریان گذار به نسل نوین خود را تکرار می‌کنند.

داوکینز در سال ۱۹۷۶ در مقام یک عضو جوان هیات علمی آکسفورد، درباره طبیعت واقعی انسان‌ها نظریه‌ای جنجالی طرح کرد: "ما ماشین‌هایی هستیم که می‌کوشیم حیات خود را استمرار دهیم. "او معتقد بود ما انسان‌ها با ربات‌هایی که گویی برای حفاظت از مولکول‌های خودخواه ژنتیکی برنامه‌ریزی شده‌اند تفاوتی نداریم. داوکینز استعاره "ژن خودخواه" را برای توضیح جریان انتقال واحدهای بنیادین فرهنگی از یک نسل به نسل دیگر، به کار می‌برد. او از یک ژن‌شناس ایتالیایی[15] متاثر بود که در دهه ۱۹۷۰ نظریه تکامل مشترک ژن- فرهنگ را مطرح کرد. میم[16] فرهنگی به این اعتبار مفهوم و عملی است که به هنجار تبدیل می‌شود و خود را به طرزی آگاهانه تکرار می‌کند.[17]

به زعم داوکینز امر فرهنگی و امر ژنتیکی، نوعی توازی رفتاری را به نمایش می‌گذارند. انتقال فرهنگ به واسطه ژن‌های فرهنگی (که او نام میم به آن‌ها می‌دهد) و به شیوه تقلید والدین از فرزندان صورت می‌گیرد. میم همواره در مقام حامی اهداف ژن‌ها عمل می‌کند.

آیا می‌توان جریان انتقال نسلی ترانه‌های خلقی و موسیقی مقامی را به کمک تئوری داوکینز توضیح داد؟ ماندگاری برخی واحدهای بنیادی فرهنگ و سنت و حذف برخی دیگر در طول تاریخ را به کمک کدام نظریه‌ها می‌توان تبیین کرد؟

برخی شعب دستگاه موسیقی مقامی و ترانه‌های خلقی که به عنوان مثال حاجی حوسو، خواننده مشهور شوشا در عروسی ناصرالدین شاه قاجار خوانده است، امروزه به همان شکل نخست حفظ شده‌اند و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند. حزب کمونیست در دوران استالین و سال‌های بعد پس از آن سخت‌گیری اولیه برای نابود کردن آلات و ادوات موسیقی سنتی و جایگزینی هنر پرولتری به جای هنر سنتی، نهایتا ناچار شد از بخشی از واحدهای فرهنگ سنتی برای حذف بخشی دیگر چشم‌پوشی کند و حتی آن‌ها را برجسته نماید. اما فروپاشی شوروی نشان داد حتی آن بخش از "میم‌ها" و واحدهای فرهنگ سنتی که با اغماض به آن‌ها نگریسته می‌شد، به طور ضمنی و چریکی حامل اطلاعات بخش محذوف (یعنی دین) نیز بودند. پس از ۷۰ سال مبارزه بی‌امان با دین و خداپرستی و پیشبرد سیاست‌های آته‌ایستی، ناگهان در لحظه فروپاشی شوروی جهانیان با حیرت برآمد گرایش‌ها و احساسات مذهبی را مشاهده کردند و این سوال مطرح شد که در همه آن ایام دشوار، چنین احساسات و اطلاعات و تعلیماتی بر محمل کدام رسانه حمل می‌شد و کدام نهاد اجتماعی آن‌ها را ترویج می‌کرد؟ اگر به زبان داوکینز سخن بگوییم، می‌توان گفت میم مقام و میم ترانه‌های خلقی، حاصل احساسات دینی و ملی بوده‌اند.

احساسات معنوی و دینی در جلوه‌های پنهان و غیرمستقیم خود، در همه آن سال‌های سرکوب و خفقان توتالیتاریستی در قالب ژن‌های فرهنگی فولکلور و ترانه‌های خلقی و ادبیات و تاریخ‌نگاری بومی حفظ شده است. مسابقه موسیقی مقامی به این اعتبار، کوشش درخشانی بود برای حفظ ماندگاری واحدهای بنیادی فرهنگ سنتی در جریان یک رقابت داوکینزی. علم‌الدین ابراهیم اف، نوجوان ۱۱ ساله فینالیست مسابقه موسیقی مقامی، با آن اجرای درخشان نشان داد این توارث فرهنگی استمرار دارد و بی‌آینده نیست.

ناصر عطاپور، جوان نوخاسته و جویای نام در موسیقی مقامی، غزلی از مولانا حکیم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ملامحمد فضولی را به زیبایی می‌خواند:
شب هیجران یانارجانیم/ توکور قان چشم گریانیم/ اویادار خلقی افغانیم/ قارا بختیم اویانماز می؟ هر واژه به تعبیر میخائیل باختین، زبان‌شناس و منتقد روس بوی همه کسانی را می‌دهد که آن را تلفظ کرده‌اند. در این‌جا زبان محمد فضولی در مقام حامل ژن‌های فرهنگی یک سنت فراموش شده عمل می‌کند و بازخوانی جدیدترین حلقه این سلسله دراز، یعنی ناصر عطاپور، طنین تازه‌ای به آن ندای کهن می‌بخشد. احمد انوری می‌نویسد: آواز این بچه تبریزی پوست زخم حسرت تبریز را از پیکرمان می‌کند و روحمان در چشمه‌سار زلال صدای او پاک می‌شود.[18]

در مراحل مقدماتی مسابقه مقام، از میان ۱۶۰ شرکت‌کننده در سراسر جمهوری آذربایجان، ۲۰ نفر انتخاب شدند و این ۲۰ نفر در جریان یک مسابقه حذفی سه ماهه به رقابت پرداختند. هر یک از هفته‌های مسابقه موسیقی مقامی به غزل‌های یکی از شاعران اختصاص داشت. هفته غزل‌های مرحوم استاد شهریار، غزل‌های محمد فضولی، غزل‌های علی آقا واحد و... در این میان غزل‌های شاعران قره‌باغی حلاوتی دیگر داشت. این غزل‌ها و موسیقی حامل آن میراث دورانی هستند که هنوز ایدئولوژی‌های بنیادگرایانه در همه اشکال ملی و مذهبی اختراع نشده بود. هنوز تئوریسین‌های جنگ و خشونت قفقاز از قبیل زوری بالایان، بر صحنه جنگ ایدئولوژیک ضد ایرانی و ضد مسلمانی حزب کمونیست ارمنستان شوروی ظاهر نشده بودند تا قومیت خودی را به نام "متحد ارگانیک روسیه" متصف کنند و مسلمانان قفقاز را ذیل عنوان "متحد غیرارگانیک" طرد نمایند. امروز شاید منطقه قفقاز یک میلیون آواره مسلمان نمی‌داشت، اگر آن مرزکشی ایدئولوژیک میان "متحد ارگانیک - متحد غیرارگانیک" توسط کمونیست‌ها و آته‌ایست‌ها و ایدئولوگ‌های حزب کمونیست ارمنستان شوروی در دهه ۸۰ میلادی، ترسیم نمی‌شد. ترانه‌های خلقی و غزل‌های عاشقانه، مربوط به دوران ماقبل مرزکشی‌های ایدئولوژیک‌اند و به همین جهت بازخوانی شکوهمند آن‌ها، "باز وطن‌یابی" ملی و مذهبی را بر ضد "بی‌وطن‌سازی" ایدئولوژیک علم می‌کند. انور احمد در این باره می‌نویسد: "باید خاطر نشان کرد مقام‌های ما صرفا قطعات موسیقی نیستند که به نحوی هماهنگ با ذوق هنری تنظیم شده باشند. آن‌ها فلسفه خودآگاهی و منظومه سمبل‌های یک خلق و علو فکری، زلالی صدا و تاریخ و فرهنگ آن را به نمایش می‌گذارند. خوانندگان مقام خوب می‌فهمند که مقام، تجلی نامحدود صدا و ارزش‌های اخلاقی آن است. هنگامی که آواز سر می‌دهند، تلفات بی‌شمار انسانی ما، تنگنایی که دچار آن شده‌ایم، لالایی حزن‌آلود مادران، دوبیتی‌های خلقی، سوگواری‌ها، دلشکستگی‌ها، اراضی به تاراج رفته و اشغال شده، مادران اسیری که دشمن آن‌ها را از گیسوان آویخته و تمام دردهای ملت بر روی سیم زرد تار کوک می‌شود."

مناسبت میان زبان و دستگاه موسیقی مقامی به مثابه جان‌پناه آن، مناسبتی بی‌کران است. با وام گرفتن از تعابیر میشل فوکو پیرامون مناسبت زبان و نقاشی، می‌توان آن را به موسیقی نیز تعمیم داد و گفت: "هیچ یک از آن دو را نمی‌توان به دیگری فرو کاست." بازگفتن آنچه در موسیقی مقامی می‌شنویم، بیهوده است؛ مکانی که در آن کلام تغزلی به شکوه می‌رسد، نه در گفتار و حتی در شعرخوانی که در عناصر متوالی ردیف‌های موسیقی جای دارد. موسیقی مقامی به این ترتیب جان‌پناه زبانی است که در معرض فراموشی و تهاجم یکسان‌سازی ایدئولوژیک "زبان رسمی" به کمک ماشین دولتی قرار گرفته است.

ذهن زمستان آواره در "شکسته قره‌باغ"

هر یک از خوانندگان موسیقی مقامی آذری در قرون نوزدهم و بیستم، مهر و نشان ویژه خود را بر یکی از مقامات یا شعب آن حک کرده‌اند. چنانچه "سه‌گاه" با "اسلام سه‌گاه" شناخته می‌شود و مقام "زابل" با "قاسم زابل" و "شکسته قره‌باغ" با "خان" (اسفندیار جوانشیر). "شکسته فارسی" و "شکسته قره‌باغ" برغم همه تفاوتی که با یکدیگر دارند، ناله‌هایی هستند که از شکستگی دل عاشق برخاسته‌اند و به شکستگی موسیقیایی بدل شده‌اند. امروزه روح کلی حاکم بر مراسم و فضایی که "شکسته قره‌باغ" در آن خوانده می‌شود، با دوران پیش از اشغال این سرزمین توسط روسیه تزاری و یا دوران اشغالگری معاصر، تفاوتی بنیادین دارد، همچنان‌که مفهوم "وطن" و حسرت دوری از آن که در این مقام بیان می‌شود، دچار تحول ژرفی شده است؛ برای این‌که تصویر روشنی از میزان این گسست معنایی به دست دهیم، می‌توان به تفاوت دوبیتی فولکلوریک قره‌باغ در روایت قاجاری و امروزی آن اشاره کرد: ابراهیم خلیل خان، خان قره‌باغ، اندکی پس از مرگ آقا محمدخان، دختر خود آغا بیگم[19] را به فتحعلی شاه می‌دهد. نقل است که نوعروس قاجار سرود دلتنگی قره‌باغ را چنین سر داده است:
من عاشقیم قارا باغ/ قارا سالخیم قارا باغ/ "تهران" جنته دونسه/ یاددان چخماز قارا باغ.[20]
ترجمه این ابیات چنین است:
من عاشقم قره باغ/ خوشه سیاه، باغ سیاه [قره‌باغ]/ تهران اگر جنت شود/ از یاد نرود قره‌باغ
امروزه در حال و هوایی کاملا متفاوت، دو بیتی مذکور با اندکی تفاوت (جایگزینی عالم به جای تهران) بر مقام "شکسته قره‌باغ" کوک می‌شود. در این دوبیتی ساده و صمیمی، بازی واژگانی با "قره‌باغ" (باغ سیاه) این امکان را در اختیار بانوی اول کشور قرار می‌دهد تا ضمن سیاه نمایی قصر قاجار، بهشت‌آسایی زادگاه خود را بر بهشت غایی تهران آن روز ترجیح دهد. این دوبیتی امروزه در حال و هوایی کاملا متفاوت خوانده می‌شود. آنچه آن روزها بیانگر دلتنگی انفرادی بود یا غزلخوانی محفل بسته‌ای از یاران همدل را تداعی می‌کرد، امروزه در یک فضای وسیع سیاسی طنین‌افکن می‌شود و مفهوم ضد اشغالگری به خود می‌گیرد.

نه فقط دلتنگی عروسی که از قره‌باغ به باغ شاه آمده که دردمندی انبوه آوارگان میلیونی رانده شده از قره‌باغ در روزگاری که به تعبیر ادوارد سعید با جنگ‌افزارهای پیشرفته با امپریالیسم و با افزون‌خواهی‌های دین‌گونه رژیم‌های توتالیتر متمایز می‌شوند و به درستی "عصر پناهندگان، رانده شدگان و مهاجرت‌های گروهی" نامیده می‌شود، از زبان این دوبیتی جاری است. آن هم در دوره‌ای که درمان‌های ایدئولوژیک برای تدبیر درد آوارگی رخ می‌نمایند. آیا موسیقی می‌تواند به جای ایدئولوژی‌های مخرب به نیاز چاره ناپذیر برای دوباره پیوستن تکه‌های جدا شده زندگی آوارگان پاسخ دهد؟ هنگامی که شکست قره‌باغ بر "شکسته قره‌باغ" کوک می‌شود، کلیتی تازه از پاره‌های از هم گسیخته آوارگان میلیونی آن دیار می‌آفریند. ادوارد سعید پدیده آوارگی را از یک‌سو مستعد دمیدن در تنور ناسیونالیسم تنگ نظری می‌بیند و از سوی دیگر به برخی ویژگی‌های مثبت آن هم اشاره می‌کند.

"پهنه جهان را چون سرزمین بیگانه دین می‌تواند راهی به چشم‌انداز بدیعی بگشاید. بیشتر مردم تنها یک فرهنگ، یک نظام، یک خانه می‌شناسند و این برای آوارگان از یکی بیشتر است. نگریستن چند سویه به جهان به گونه‌ای آگاهی از بعدهای همزمان راه می‌گشاید که اگر واژه را از موسیقی به وام بگیریم 'کنترا پونتال' است.[۲۱]

کنتربوان[۲۲] ترکیب همزمان دو یا چند خط ملودیک به شیوه‌ای موسیقیایی است.[۲۳]

در این‌جا ادوارد سعید می‌کوشد در ورای ترکیب ایدئولوژیک پاره‌های زیست آوارگان، به ترکیبی موسیقیایی دست یابد.

آوارگی به زبان والاس استیون ذهن زمستان است که در آن یادهای تلخ و شیرین تابستان و خزان ، همچنان که بهار، بالقوه نزدیک، اما دست نیافتنی است.

سعید می‌افزاید: "و این شاید زمان دیگری است برای این‌که بگوییم زندگی در آوارگی تقویمی دیگر دارد، مثل زیستن در سرزمین مادری جا افتاده نیست و فصل‌های منظم ندارد. آوارگی، زیستن در آن سوی مرزهای آشناست، کولی‌وار است، مرکز ندارد و کنتراپونتال است و درست در همان لحظه‌ای که می‌خواهی به آن خو بگیری، نیروی براندازه آن جانی تازه می‌گیرد."[۲۴]

شکستگی زندگی آوارگان آن سوی ارس همچنان‌که در "شکسته قره‌باغ" بیانی موسیقیایی می‌یابد، همزمانی نوروز تقویم جلالی را در هم می‌شکند و راهی برای تخیل نوروزهای ناهمزمان در "ذهن زمستان" می‌گشاید.

شفیقه، نویسنده و هنرمند جمهوری آذربایجان در کتاب مادر من که اخیرا منتشر شده با مهارت یک نقاش، نوروز آذری را در سیمای مادرش ترسیم می‌کند: پلوی شب عید که مادرش می‌پخته، نیت شب چهارشنبه‌سوری، شیرینی‌پزی خانگی برای عید نوروز، عید دیدنی‌ها و بازی‌ها و مراسم ویژه نوروزی که در عین حفظ جوانب عام مراسم نوروزی، ویژگی‌های آیین آذری آن عید بزرگ باستانی در آن‌سو و این‌سوی ارس را به نمایش می‌گذارد:

"روح خوش نوروزی از همان ابتدای مارس خود را آشکار می‌ساخت. ماه مارس در نخجوان برف می‌بارید. اولین مژده بهار را بیدمشک به ما می‌داد. این درخت پشت خانه ما بود. شگفت آن‌که بیدمشک در محاصره برف شکوفه می‌داد. مادرم بیدمشک را خیلی دوست داشت. هر بار که بیدمشک شکوفه می‌داد، تبسمی غریب در چهره او به گردش در می‌آمد. چرا مادرم بیدمشک را این قدر دوست می‌داشت؟ یک‌بار این موضوع را از او پرسیدم. دلش پر شد. احساس کردم که درست به قلب محرم‌ترین خاطرات حزن‌آلود او زده‌ام. پس از سکوتی طولانی به سخن‌آمد: دخترم کیست که بیدمشک را دوست نداشته باشد؟ هر بار که آن شکوفه می‌دهد، بهار "زنگه زور" به خاطرم می‌آید. ما بیدمشک را در ماه مارس از دره‌ها از جاهایی که آب برف‌ها در آن به جریان در می‌آمد جمع می‌کردیم و از آن گلاب می‌گرفتیم..."

بیدمشک برای مادر شفیقه یک تضاد ناب را به نمایش می‌گذاشت. بیدمشک پیشاهنگ بهاری بود که از راه می‌رسید و در همان حال یاد روزها و سرزمین‌های رفته را به خاطر می‌آورد. اکنون چند سالی است که با آواره شدن قریب به یک میلیون آذری در آن سوی ارس، دیگر کسی نمانده که در زنگه زور، شوشا (یا شهر شیشه)، آقدام و شهرهایی که توسط نیروهای ناسیونالیسم فوندمنتالیسم ارمنی به اشغال درآمده و اهالی آن در معرض پاکسازی قومی قرار گرفته‌اند، نوروز را جشن بگیرد. بیدمشک‌ها در همان دره‌ها، در دل همان برف‌ها شکوفا می‌شوند، بی‌آن‌که کسی مژده نوروز را بر شاخه آن‌ها بار کند... . گل دنیز حسین لی می‌گوید: امسال نیز کسی در کلیجر (یکی از مناطق اشغالی جمهوری آذربایجان) به پیشواز "نوروز گلی" نرفت.

گل نوروز" یا به تعبیر آذربایجانی‌ها، "نوروز گلی" همچنان‌که دل برف را می‌شکافد و بیرون می‌جهد، تبدیل به نماد دیگری همچون بیدمشک می‌شود.

پانوشت‌ها

۱. انور احمد، گازت ۵۲۵، ۲۸ نوامبر ۲۰۰۷، چاپ باکو.

۲. فرانسوالیوتار، ژان: وضعیت پست‌مدرن، ترجمه حسینعلی نوذری، گام نو، صص ۱۹۰- ۱۸۹.

۳. هابیل علی‌یف- مصاحبه با Aztv.

۴. انور احمد گازت ۵۲۵، ۲۸ نوامبر ۲۰۰۷، چاپ باکو، ص۶.

۵. نسخه ایرانی همین تفکر استالینی چنین تبیین می‌شود: "آذربایجانیان باید خودشان پیشقدم شده و زبان ملی خود را رواج دهند تا کم‌کم ترکی که خارجی است از بین برود. اگر اهالی تبریز، اردبیل، خوی، زنجان، رضائیه و دیگر نقاط خود را به تمام معنی ایرانی می‌دانند و نمی‌خواهند روزی سرنوشت گنجه و شیروان را داشته باشند باید خود را هم به تمام معنی ایرانی کنند" (دکتر محمود افشار، یگانگی ایرانیان و زبان فارسی، مجله آینه،۱۳۲۸ ، نقل از زبان فارسی در آذربایجان، ص ۲۹۱). توفیق باکی خان‌اف- مصاحبه با Aztv.

۶. Assimilation

۷. کوندرا، میلان: شوخی، ترجمه فروغ پوریاوری، ص ۱۹۵.

۸. مصاحبه وقار احمد با هابیل علی‌اف Aztv.

۹. مصاحبه آیگون با چرکس قیزی برنامه سحر Aztv.

۱۰. منسوم ابراهیم اف، مصاحبه با Aztv در صدمین سالگرد اپرای لیلی مجنون.

۱۱. Memetic Theory

۱۲. Richard Dawkins

۱۳. Unit of Gultural Information

۱۴. Unit of Genetic Information

۱۵. Luigi Cavalli Sforaza

۱۶. Meme

۱۷. Richard Dawkins,
The Selfish Gene, ۱۹۷۶.

۱۸. انور احمد، روزنامه قازه، ۵۲۵، ۲۸ نوامبر ۲۰۰۷.

۱۹. آغابیگم در سال ۱۸۳۲ در قم به خاک سپرد می‌شود.

۲۰. نظامی آخوندوف، سالنامه‌های قره‌باغ، چاپ باکو، نشر یازیچی، ۱۹۸۹.

۲۱. ادوارد سعید، تاملی در آوارگی، ترجمه حورا یاوری، کنکاش، پاییز ۷۲، ص ۱۸۶، چاپ آمریکا.

۲۲. Counter point

۲۳. کیمی ین، راجز: درک و دریافت موسیقی، ترجمه حسین یاسینی، نشر چشمه، ص ۸۸۸.

۲۴. ادوارد سعید، همانجا.