

تحول سنت باغشی‌گری در ترکمن صحرا: 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 تحلیل موسیقی باغشی‌های ترکمن صحرا و رابطه‌ی آن‌ها با این موسیقی در تقابل وضعیت گذشته و حال، علاوه بر آن که 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 تحت فشار سیاست‌های توسعه‌ی فرهنگی که توسط مراجع فراموسیقایی اعمال شده‌اند، تغییراتی اساسی کرده است. آنچه در وضعیت کنونی در ترکمن صحرا، در غیاب چنین فشارهایی، به صورت تغییرات از پایین یعنی بر اساس میل و انتخاب باغشی‌های منطقه مشاهده می‌شود، مجموعه‌ی پیچیده‌ای از پاسخ‌های واگرا و همگرای باغشی‌های ترکمن صحرا به تغییرات روی داده 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 محصول تغییرات اجتماعی اخیر ترکمن صحرا، سکونت و یکجانشینی، معنادار می‌شوند. در این میان، حرفه‌ای‌ها حافظان عناصر تداوم بخش سنت بوده و غیرحرفه‌ای‌ها مهم‌ترین تحولات را در این سنت موسیقایی در منطقه رقم زده‌اند. تحولاتی که به صورت تقلید و اقتباس و از آن خود کردن تغییرات از پایین، بر اساس میل و انتخاب، به نظر می‌رسند اما در باطن صورتی ویژه از انتقال فرهنگی به صورت غیرمستقیم را تبیین می‌کنند.

واژه‌های کلیدی

باغشی، موسیقی ترکمنی، تغییرات موسیقایی، ترکمن صحرا، ترکمنستان.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان: «سنت باغشی‌گری در ترکمن صحرا و تحولات اخیر آن» به راهنمایی نگارنده دوم است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۶۶۴۱۲۹۲۰، نامبر: ۰۲۱-۶۶۴۶۱۵۰۴، E-mail: sfatemi@ut.ac.ir.

مقدمه

پیچیده‌ای از واکنش‌ها و پاسخ‌های واگرا و همگرایی باغشی‌های منطقه به تغییرات اعمال شده در ترکمنستان و فرآورده‌های آن است. این مجموعه پاسخ‌ها، در دوگانه‌ی باغشی‌گری حرفه‌ای / غیرحرفه‌ای که در نتیجه‌ی تغییرات اجتماعی نیم قرن اخیر در منطقه به وجود آمده معنا دار می‌شوند.

در این مقاله که بخشی از پایان‌نامه‌ای است که بر مبنای کار میدانی در منطقه‌ی ترکمن صحرا انجام شده است، سعی شده با مشخص کردن مقصود از تغییرات موسیقایی، سیر تحول و فرآیند 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 روی داده در ترکمن صحرا معرفی شود. این پژوهش به روش کیفی در بخش مطالعه‌ی وضعیت کنونی بر مبنای مشاهده و مصاحبه با اطلاع‌رسانان ترکمن ساکن ترکمنستان و ایران طی کار میدانی از سال ۱۳۸۹ تا ۱۳۹۴ در منطقه‌ی ترکمن صحرا 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 گردآوری شده از فرهنگ موسیقایی قوم ترکمن صورت گرفته است.

باغشی (باغشی یا بخشی)، خُنیاگر تُرکمن، و سنت موسیقایی او (باغشی‌گری یا باغشی‌گری، به ترکمنی باغشی‌چیلیق) هسته‌ی اصلی فرهنگ موسیقایی قوم ترکمن را تشکیل می‌دهد. در مطالعه‌ی این سنت موسیقایی، با رجوع به نقاط عطف سیر تاریخی این قوم، با سه وضعیت گذشته‌ی دور با پیشینه‌ای مشترک 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 سرگذراندن حکومت هفتادساله‌ی کمونیستی و وقایع پس از استقلال ترکمنستان تحت فشار سیاست‌های «توسعه‌ی فرهنگی» توسط مراجع فراموسیقایی تغییراتی اساسی کرده (تغییر از بالا) و در شرایط بسیار بدی قرار گرفته که آن را به مرز نابودی کشانده است (دورینگ، ۱۳۸۵، ۱۱۷-۱۱۸). در غیاب چنین اعمال فشاری برای تغییر در ترکمن صحرا نیز شاهد سیر تغییری تدریجی و طبیعی از سنت باغشی‌گری نیستیم. آنچه در خلال کار میدانی در طی ۵ سال در ترکمن صحرا مشاهده شد، مجموعه‌ی

بیان مسئله

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، به عنوان کامل‌ترین سطح تغییر که در آن جامعه سیستم موسیقایی جدیدی را تماماً جایگزین سیستم موسیقایی قبلی می‌کند. ۲. تغییر اساسی که طی آن فرم‌های جدیدی به وجود می‌آیند که مشخصاً ریشه در فرم‌های گذشته دارند. در این سطح از تغییر، مجموعه‌ای یکدست وجود ندارد بلکه صرفاً برخی عناصر ثابت موسیقی وجود دارند که موجد تداوم هستند و تمایز میان کهنه و نو به سادگی 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

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

بلکینگ با اشاره به ضرورت انجام پژوهش‌هایی «با هدف بازشناسی 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 مورد نظر شوند و نه فقط تغییری در بخشی از آن نظام. از این رو او «تغییرات در کارگان و بسیاری از تغییرات در سبک و حتی مواردی از فرهنگ پذیری را» از جنس تغییرات موسیقایی

بوده است (Moxley, 2014, 65). دخالت‌های مستقیم 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 روی داده است.

یکی از معروف‌ترین شعارهای لنین در مورد هنر ملت‌ها، قالب ناسیونالیستی و محتوی سوسیالیستی بوده است (لوین، ۱۳۸۵ الف، ۱۶۰). سیاست ملی شوروی نه به حفظ اشکال سنتی نهادهای اجتماعی تمایل داشت و نه درعین حال قادر به ایجاد یک همگونی تحمیلی بود. راه‌حل در مصالحه‌ای میان این دو حد پیدا شد، یعنی اعمال یک دیدگاه رسمی که بر اساس آن فرهنگ این جوامع در عین به دست آوردن شکلی ملی، محتوایی سوسیالیستی داشته باشد (Vucinich, 1960, 873). در جهت ایجاد محتوایی سوسیالیستی در هنر، استالین دستور داد که فرم‌های هنر ملی باید اصول بلشویسم را شرح دهند. از این‌رو موسیقی مردمی در صورتی که عامدانه در خدمت انتقال پیام انقلاب به مردم به کار گرفته می‌شد نه تنها 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 به صورت کامل حذف می‌شد. سیاست نوسازی در فرهنگ موسیقایی باغشی‌های ترکمن، با تمرکز بر سوسیالیستی کردن محتوا، به صورت حذف نشانه‌ها و رفتار مذهبی و صوفی‌گری از کلام و رفتارهای موسیقایی (Moxley, 2014, 66)، منع دستان خوانی (کارگان روایی، مشتمل بر اجرای داستان‌ها) به ظن 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) اعمال شده است.

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

(Nettl, 2005, 277-279).

دورینگ در مورد فرهنگ‌های موسیقایی آسیای داخلی، دو گونه‌ی تغییرات از درون و بیرون را معرفی می‌کند. تغییرات درونی همچون سازگاری با وضعیت جدید به صورت طبیعی روی می‌دهند، در مقابل تغییرات از بیرون توسط «مرجعیت‌های سیاسی غیر موسیقایی» 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 «اروپایی‌سازی» را ارائه می‌کند که از «بالا» در قالب سیاست‌های دولتی و از «پایین» به صورت فعالیت‌های فرهنگی مستقل از حمایت‌های رسمی ظاهر می‌شوند (لوین، ۱۳۸۵ ب، ۱۶۵-۱۶۷).

آنچه مورد موسیقی ترکمنی را خاص می‌کند، انتقال غیرمستقیم فرآورده‌های موسیقایی محصول تغییرات از بالا از ترکمنستان به ترکمن صحرا است. برخلاف ترکمنستان که تحت تغییرات بسیار شدید اعمال شده از سوی مراجع فراموسیقایی شاهد تغییراتی اساسی در سنت باغشی‌گری هستیم، در ترکمن صحرا در غیاب چنین اعمال فشاری، در ظاهر تغییراتی از درون یا پایین بر اساس انتخاب و میل باغشی‌ها مشاهده می‌شوند اما در حقیقت شاهد پاسخ‌های همگرا و واگرایی باغشی‌های ترکمن صحرا به تغییرات روی داده از بالا در ترکمنستان هستیم. گرگمی پدیده‌ی انتقال فرهنگی را مربوط به زمانی می‌داند که «گروهی از مردم اصول سازمان دهی و ایدئولوژیک یا ادراک تازه‌ای را (موسیقایی یا فراموسیقایی) به تمامی می‌پذیرند» (فاطمی، ۱۳۸۱، ۸۲). به اعتقاد او «هاله و جبهه 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 تداوم بخش انتقال فرهنگی باشند که به طور معمول فراموسیقایی هستند (Kartomi, 1981, 244-245). مورد تغییرات موسیقایی در سنت باغشی‌گری در ترکمن صحرا اما بی‌شبهت به آنچه گرگمی درباره‌ی انتقال فرهنگی می‌گوید، صورتی خاص از انتقال فرهنگی به صورت غیرمستقیم را به نمایش می‌گذارد.

فرآیندهای تغییرات در ترکمنستان

«توسعه فرهنگی» در معنای افزایش پیچیدگی 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 ساخت فرهنگ جدید در مناطق مختلف آسیای مرکزی در دوران حاکمیت شوراهای اعمال شده‌اند. هدف غایی این سیاست‌های فرهنگی، نهادینه کردن یک فرهنگ ملی و پاک‌سازی ایدئولوژی قدیمی و هماهنگ کردن فرهنگ موسیقایی با ایدئولوژی جدید و تقویت تمایزات ملی با تمرکز بر تفاوت‌های فرهنگ‌های ملی

تغییرات روی داده در ترکمنستان آشکار می‌شود که مجموعه‌ی رویکردهای متفاوت و بعضاً متناقض باغشی‌های منطقه، در حقیقت واکنش‌های همگرا و واگرایی دو گروه از باغشی‌های ترکمن صحرا به فرآورده‌های موسیقایی ناشی از تغییرات از بالا در ترکمنستان هستند.

نخست، جریان‌هایی که به جز موارد معدودی که به صورت مستقیم از فرآورده‌های تغییرات در ترکمنستان استفاده کرده، عموماً بی‌توجه به روند تحول سنت در آن سوی مرز در حال سیر طبیعی و تدریجی خود است. در تقابل با این گروه، جریان‌های دیگر در فرهنگ موسیقایی باغشی‌گری در منطقه مشاهده می‌شود که همواره به فرآورده‌های تغییرات در ترکمنستان چشم داشته و بیشترین تحولات روی داده 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 ترکمن صحرا و پاسخ‌های متفاوت باغشی‌ها به فرآورده‌های ترکمنستانی است و منطبق موجود در تحولات روی داده در منطقه را بر ما آشکار می‌کند.

دوگانه‌ی باغشی حرفه‌ای / غیرحرفه‌ای

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

با کامل شدن روند اسکان ترکمن‌ها در ترکمن صحرا 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 تحصیل کرده‌ای هستند که به موسیقی ترکمنی به عنوان مسئله‌ای هویتی نگاه می‌کنند. پرداختن به موسیقی ترکمنی توسط این قشر، آغازگر جریان باغشی‌گری غیرحرفه‌ای در منطقه است. مشاهدات میدانی، از تمایز آشکار میان 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 اجرا کنند، در مقابل باغشی‌های غیرحرفه‌ای که با حداقل سواد سیکل یا دیپلم تا دکتری یا مشاغل آزاد دارند یا کارمندان و بازنشستگان مراکز دولتی‌اند، جزء تحصیل کرده‌ها و روشنفکران ترکمن به شمار می‌آیند. این گروه با وسواس در انتخاب مکان و محفل اجرا، تأکید بر معرفی خود به عنوان «موسیقیدانی آگاه» و تمایل بسیار بر ارائه‌ی چهره‌ای علمی و پیشرفته از موسیقی خود و با ترجیح اجراهای باشکوه با گروه‌های بزرگ و سالن‌های کنسرت و جشنواره‌ها به جای توی‌ها میان خود و حرفه‌ای‌ها تمایز می‌گذارند. در اغلب موارد حرفه‌ای‌ها و غیر-

با فروپاشی شوروی، تثبیت اوضاع سیاسی و رفع بحران‌های اجتماعی-اقتصادی تحت لوای دو فرآیند «ملت‌سازی» و «دولت‌سازی» به مهم‌ترین چالش جمهوری‌های تازه استقلال یافته تبدیل شد و به منظور به نظم درآوردن ساختارهای رسمی قدرت، اصلاحاتی به صورت «نوسازی یا مدرنیزه شدن اقتدارگرایی» و «فرآیند رفُرم فرهنگی» آغاز شد (ابوالحسن شیرازی و مجیدی، ۱۳۸۲، ۵۷-۷۱). اصلاحات اعمال شده در قالب «روسی زدایی، ترکمنی شدن و ملی‌گرایی» برای ایجاد ثبات سیاسی در ترکمنستان بعد از استقلال، محور اصلی سیاست‌های فرهنگی حاکم بر ترکمن‌های ترکمنستان در ۲۴ ساله‌ی اخیر بوده است (همان، ۶۳). صفرمُراد نیازف از همان نخستین سال حکومت خود، ۱۹۹۲ م، ایده‌ی منحصر به فرد بودن ملت ترکمن را به تقلید از نمونه‌ی ترکیه مطرح کرد و در نتیجه در این دوران ترکمن‌ها همواره با عنصر «ترکمنی شدن» در زندگی روزمره، رسانه‌های جمعی، معماری و غیره مواجه بودند (Horak, 2005, 7-8). مطابق دستور نیازف و با این پیش‌فرض که در کنسرت‌ها و رادیوتلوویزیون دیگر کسی علاقه‌ای به گوش دادن به باغشی‌ها ندارد، اجرای موسیقی باغشی‌ها به صورت سنتی در کنسرت‌ها و رادیوتلوویزیون متوقف شد. هم‌چنین باغشی‌ها ملزم شدند که حدود ۷۲ ساز ابداعی که به فرمان او ساخته شده بود را در همه‌جا به کار گیرند (Gullyev, 2012, 411).

فُربان قُلی بردی محمدف، 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). آن چنان‌که پیاداست وضعیت باغشی‌گری در ترکمنستان بعد از استقلال نمایانگر سطح بالایی از تغییرات موسیقایی است که به ناپودی 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 به احتمال زیاد فقط در ایران حفظ خواهد شد که جمعیت بزرگی از ترکمن‌ها را در خود جای داده است» (دورینگ، ۱۳۸۵، ۱۱۷-۱۱۸).

تحول سنت در ترکمن صحرا

برخلاف آنچه در مورد ترکمنستان دوران کمونیستی و پس از استقلال شرح دادیم، وضعیت فرهنگ موسیقایی و سنت باغشی‌گری در ترکمن صحرا در نقطه‌ی مقابل یعنی فارغ از فشار سیاست‌های فرهنگی مراجع فراموسیقایی بوده است. تغییرات روی داده در ترکمن صحرا در ظاهر تماماً به صورت تغییرات از پایین و بر اساس انتخاب و میل باغشی‌های منطقه به نظر می‌رسند، در این میان اما چند جریان متفاوت به چشم می‌خورد. با در نظر داشتن

است. در جستجوی دقیق‌تر پیشینه‌ی کاربرد اصطلاح دستگاه درمی‌یابیم اولاً به جز 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 به جز 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 احمدف و قلیف از واژه‌ی «دستگاه» نشانی نیست. رابعاً باغشی‌های ترکمنستانی همچون آق مراد چارُیف 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 ترکمن صحرا رواج دارد (گفتگوی شخصی، ۱۳۹۴). از همین روست که مسعودیه (۱۳۷۹، ۱۷) نیز گمان برده که «دستگاه» و توضیح آن در موسیقی ترکمنی مفهومی «تدوین یافته» است.

باید توجه داشت که تلاش پژوهش‌گرانی همچون اوسپنسکی (Beljaev and Slobin, 1975) و بلیایف (Goshayeva, 2015, 64) 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 فرم‌های 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، در حالی که خود هیچ‌گونه تعریفی از این واژه نداشتند، به پژوهشگر توصیه می‌کردند که به باغشی‌های غیرحرفه‌ای 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 ترکمن صحرا، تلاشی برای نمایش چهره‌ای نظام‌مند و علمی از این موسیقی است و در حقیقت غیر حرفه‌ای‌ها به دنبال بومی‌کردن (مال خود کردن) یکی از فرآورده‌های فرآیند علمی سازی موسیقی باغشی‌ها در ترکمنستان به صورت به کار بردن «دستگاه» در ترکمن صحرا هستند.

به موازات غیر حرفه‌ای‌ها، عده‌ای از باغشی‌های حرفه‌ای یموت در تلاشی ناموفق، سبک گرگان یولی را برای متمایز کردن سبک و شیوه‌ی اجرای خود از باغشی‌های ترکمنستانی مطرح کرده‌اند. سبکی که نه‌تنها سابقه‌ای در گذشته‌ی این سنت موسیقایی

حرفه‌ای‌ها پاسخ‌های گوناگونی به آنچه از آن سوی مرز می‌آمده داده‌اند و خود نیز در جریان تحولات اخیر در حیات باغشی‌گری در ترکمن صحرا نقش و موقعیتی متفاوت داشته‌اند. تحلیل رفتار و پاسخ‌های متفاوت باغشی‌ها در تغییرات اخیر نشان می‌دهد که اغلب عناصر تداوم بخش سنت در رفتار و پاسخ‌های باغشی‌های حرفه‌ای و بیشترین تحولات روی داده در پاسخ‌های غیر حرفه‌ای‌ها یافت می‌شود. بی‌تردید تمامی این افراد که به موسیقی‌گری مشغول‌اند، «موسیقیدان» نامیده می‌شوند اما غیر حرفه‌ای‌ها در ترکمن صحرا 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 ترکمن صحرا را موسیقی‌دان «آگاه» می‌نامیم.

آموزش (موسیقی‌دان «آگاه» / باغشی)

باغشی‌هایی که به واسطه‌ی تسهیل رفت‌وآمد به ترکمنستان مجال تحصیل در کنسرواتورها و موسیقی ترکمنی در عشق‌آباد و استفاده از فرآورده‌های تولیدشده در ترکمنستان برای نظام 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 شیگردها که وجاهت «موسیقی‌دان آگاه بودن» برای آن‌ها می‌آورد هم‌زمان آنان را به معلمین موسیقی ترکمنی تبدیل می‌کند، معلمینی که دیگر تنها نام «باغشی» را به عاریت گرفته‌اند. صرف‌تربیت نوازنده و خواننده، دگردیسی باغشی به موسیقیدان «آگاه» و ترجیح درآمد بالاتر و دائمی تدریس به جای اجرا در توی در این فرآیند، تأثیر بسیاری بر محجوریت هرچه تمام‌تر باغشی‌گری حرفه‌ای و رواج باغشی‌گری غیرحرفه‌ای در منطقه داشته است. هنوز انتقال سنت باغشی‌گری و تربیت باغشی حرفه‌ای هرچند کم و محدود، در ترکمن صحرا ادامه دارد، شیوه‌ای انتقالی که تماماً در ترکمنستان از میان رفته 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 شدن با یک خلیفه و باغشی باتجربه در مراسم گوناگون و به روزگاران به دست می‌آید.

تمایزگذاری با ترکمنستان (دستگاه / گرگان یولی)

در وضعیت کنونی در ترکمن صحرا، برخی از اطلاع‌رسانان اصطلاح «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)

می‌شود، هم حرفه‌ای‌ها و هم غیر حرفه‌ای‌ها از فرآورده‌های تغییرات روی داده در ترکمنستان بهره برده‌اند.

بیان فردی / بیان جمعی

در موضوع بیان حرفه‌ای‌ها، پاسخی تماماً و اگرچه رونق و رواج بیان موسیقایی جمعی در ترکمنستان که «پرننگ‌ترین 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 کردن نوشتار و حمایت از موسیقی جدیدی که سوسیالیسم در ارکسترهای بزرگ آن بازتاب می‌یافت و اجرای هارمونی‌های 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. باغشی‌اراز محمد کلتی می‌گوید: «ما اولین بار به صورت هم‌نوازی و به تقلید از ترکمنستان موسیقی گروه نوازی منظم ترکمنی را پایه‌گذاری کردیم» (فجقی و مرادی، ۱۳۸۱، ۱۱۳). برخلاف کارگان موسیقایی باغشی‌های حرفه‌ای که با وجود فقیر شدن سازها همچنان به شکل سنتی و با کمک مکانیسم جابجایی کلام بر روی ملودی‌های 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 شدن 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، بدین صورت که تنها قطعات «نسبتاً خشک و بدون روباتو» که قابلیت اجرا با مترنم را دارند بدین کار می‌آیند (دورینگ، ۱۳۸۵، ۱۲۴).

بازقلمروسازی

لویین اشاره می‌کند که از اواخر قرن نوزدهم، بازقلمروسازی^۳ عمده‌ای در آسیای مرکزی رخ داده است که در نتیجه‌ی آن، هم ترکیب جغرافیایی قلمروهای سیاسی و هم ترکیب بندی اجتماعی ساخته‌ی قلمروهای فرهنگی دستخوش تغییر بسیار شده است (لویین، ۱۳۸۵، ب، ۱۶۵). در ازبکستان لویین به مورد

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 (گرگان یولی) 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 به جز این گروه از باغشی‌های منطقه هیچ منبع و اطلاع‌رسان دیگری وجود آن یا حتی امکان آن را تأیید نمی‌کند. در مجموع هرچند «دستگاه» و «گرگان یولی» در ترکمن صحرا در نگاه نخست مظاهر تغییرات از درون به نظر می‌رسند اما در واقع غیر حرفه‌ای‌ها صرفاً فرآورده‌های فرآیند بهبود کیفی موسیقی باغشی‌ها در ترکمنستان را با تغییر نام از آن خودکرده و حرفه‌ای‌ها نیز صرفاً در جهت متمایز جلوه دادن 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 مورد نیاز برای اجرای سبک جدید «موسیقی ملی» بوده است. سبکی که پیشرفت، توسعه و سوسیالیسم در محتوایی ایدئولوژیک و هویت ملی را در فرم خود بازتاب می‌داده است (Moxley, 2014, 65). هرچند تویدوک (نی ترکمنی) در ترکمن صحرا همچنان با شکل سنتی ۵ سوراخه‌ی خود نواخته می‌شود و نی شش سوراخه ابداعی در ترکمنستان در منطقه رواج نیافته، در ترکمن صحرا به پیروی از ترکمنستان سازهای دوتار و کمانچه با فواصل تعدیل شده نواخته می‌شوند.

با توجه به تمرکز باغشی‌های حرفه‌ای بر بیان فردی، الکترو دوتار^۲ ابداعی در ترکمنستان، بسیار مورد توجه و استفاده‌ی آن‌ها است و هیچ‌کدام از تجربیات دیگری که در جهت ابداع ساز صورت گرفته به موفقیت الکترو دوتار 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 «جوان پسند کردن» صدای دوتار است. در مقابل این پاسخ همگرای حرفه‌ای‌ها به تحولات آن سوی مرز، باغشی‌های غیرحرفه‌ای پاسخی واگرا داده‌اند. غیر حرفه‌ای‌ها با سخیف دانستن استفاده از سازهای ابداعی همچون انواع الکترو دوتار، پلکتور دوتار (دوتاری که با مضراب نواخته می‌شود) و دوتار دوکاسه (شپرانو-باس)، بر تجربه‌ی سازهای نامتعارف با فرهنگ موسیقایی ترکمنی همچون آگردئون و سازهای کوبه‌ای و سازآرایی‌های مطلوب بیان جمعی در گروه‌های بزرگ خود تمرکز کرده‌اند. قابل توجه است که در روند ساخت ساز و به‌کارگیری ساز جدید که در روند تغییرات در منطقه مشاهده

با تمایزات را به‌عنوان روشی برای رسیدن به اتحاد برگزیده‌اند. بازقلمروسازی کارگان موسیقایی باغشی‌های ترکمن صحرا، فرآیند تغییری است که در میان حرفه‌ای‌ها و غیر حرفه‌ای‌ها مشترک دریافت می‌شود اما نه همچون بازقلمروسازی اعمال شده 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 راه حل آن فرآیند بازقلمروسازی است. بدین ترتیب کم‌رنگ کردن تمایزات طایفه‌ای در میان ترکمن‌های ایران هدایت‌گر حرکت به سوی هویتی مشترک در موسیقی است که لازمه‌ی آن از میان برداشتن «سبک» به‌عنوان یکی از حیاتی‌ترین عناصر فرهنگ موسیقایی باغشی‌ها است. از این رو گرچه در ترکمن صحرا باغشی‌گری حرفه‌ای به صورتی محدود سعی در تداوم سنت باغشی‌گری دارد، اما از میان رفتن سبک‌ها در نهایت منجر به تغییر صورت طبیعی باغشی‌گری در ترکمن صحرا خواهد شد.

مقایسه‌ی ویژگی‌های فنی و موسیقایی

مطالعه و تحلیل فنی و موسیقایی قطعات کارگان گذشته‌ی باغشی‌های ترکمن و مقایسه‌ی آن‌ها با قطعات جدید، تأثیر تغییرات فرهنگی و اجتماعی اعمال شده در راستای اندیشه‌های ایدئولوژیک در ترکمنستان را بر موسیقی باغشی‌های ترکمن صحرا آشکار می‌کند. توجه به یافته‌های کار میدانی، به‌صورت خاص مفهوم «کاکو» یا «قاقو» و نحوه‌ی تجزیه و تحلیل 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 مُلدیک 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 قابل مشاهده است. این تفاوت‌ها در فرم و سبک آوازی استاندارد شده در قطعات جدید و پیروی موسیقی از کلام دریافت می‌شوند.

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

بازقلمروسازی گرفتن مقام‌های تاجیکی و ازبکی اشاره می‌کند، بدین صورت 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 ترکمن صحرا به‌صورت ارائه‌ی مجموعه‌ای از سبک‌ها مشاهده می‌شود، بسیار به فرآیند «بازقلمروسازی» که لویین و دورینگ در مورد ازبکستان معرفی می‌کنند شباهت دارد (لویین، ۱۳۸۵، ب، ۱۶۵-۱۶۶). در مورد موسیقی باغشی‌های ترکمن، فرآیند بازقلمروسازی منجر به از میان رفتن 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 روی داده بر موسیقی باغشی‌ها طی فرآیند بازقلمروسازی به حدی 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» (ابوالحسن شیرازی و مجیدی، ۱۳۸۲، ۲۵۴) در راستای سیاست جلوگیری از دسته‌بندی‌های گسترده‌ی سیاسی در منطقه (کارردونکاس، ۱۳۷۶، ۱۳۷) و حاکمان ترکمنستان استقلال یافته با سیاست‌های ملت‌سازی در قالب «ترکمنی کردن» روسی‌زدایی و ملی‌گرایی» (ابوالحسن شیرازی 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 ترکمن صحرا 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 تظاهر می‌کنند. به‌عنوان نمونه اطلاع‌رسانان معتقدند باغشی‌هایی همچون نظری محجوبی «فقط در سبک خبوه» می‌خواندند (قجقی و مرادی، ۱۳۸۱، ۱۱۳). در نسل بعدی باغشی‌های ترکمن صحرا دیگر چنین پایبندی محکمی به سبکی خاص مشاهده نمی‌شود مانند باغشی دُردی ظُریک 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 بگیروبندهای بسیار شدید تمامی طوایف را در کلیشه‌ی ملت ترکمن گنجانده است، در ترکمن صحرا، ترکمن‌ها مسامحه

جدید نیز از نظام هجایی پیروی می‌کنند، در این قطعات به هر هجا یک صدا تعلق گرفته و موسیقی تابع بی‌چون و چرای کلام است (آوانگاری ۲). جدای از آن‌که در قطعات جدید دیگر امکان تغییر و ارائه‌ی واریانت‌های مختلف از ملودی 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 آمدن بخش مقدمه و خاتمه در قطعات عناصر تداوم بخش هستند، چیدمان فرمول بندی شده‌ی بخش بدنه در قطعات جدید به وضوح با قطعات قدیمی متفاوت است. طرح‌های صریح و معین فرمال در قطعات جدید در حالی ظاهر می‌شوند که هیچ‌گونه کلیشه‌ی فرمالی در قطعات قدیمی یافت نمی‌شود. تغییر نظام استاندارد شده‌ی متریک-ریتمیک در قطعات جدید نیز به علت ساخت ملودی بر اساس کلام، نسبت به نظام سیال کاکو در قطعات قدیمی و اجرای آواز به صورت رسیتاسیون در پیدایش جملات ملدیک تکراری و شبیه به هم در ساخته‌های معاصر بسیار مؤثر بوده است.

باز میان رفتن 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

مختلف بسیاری اجرا شود. پیوند آزاد شعر و موسیقی در قطعات کارگان دوتار و قجاق و نیز اجراهای مختلف باغشی‌ها و فرم‌های سیال، محصول این رابطه‌ی خاص کلام و موسیقی است. نمونه‌های موجود از قطعات با کلام از گذشته‌ی این کارگان موسیقایی، تلفیقی هجایی از کلام و ملودی با اولویت ملودی را به نمایش می‌گذارند که عموماً هر مصرع از شعر به یک فیگور ملدیک تعلق می‌گیرد. جدای از خصوصیات متفاوت اجرایی در سبک‌های متفاوت در میان باغشی‌ها، عدم پیروی ملودی 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 ملودی، در اجرای قطعات دارای متر مشخص باغشی‌ها ملودی آواز را به شیوه‌های متنوعی ارائه می‌کنند. به‌عنوان نمونه در قطعه‌ی بال صیاد، کلام ۸ هجایی است؛ از این رو ملودی 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 کلام 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 سیال شعر و موسیقی در قطعات قدیمی (مفهوم کاکو) کارگان موسیقایی باغشی‌های ترکمن می‌دانیم، در ساخته‌های جدید تماماً از دست رفته است. با وجود آن‌که کلام‌های

کاکو →

آواز مصرع ۱

Gel ba -lam (a y) es -ta-ler se-ni

ساز

آواز مصرع ۲

(u dag -ay) (dag -ay) es-tag-ling ba g da-dir bag da y

ساز

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

آواز مصرع ۲

Dur-go -rāb por-lā- ner du-ri guz-li dūr-nā- lur Duš-si si-zing kās- le- ne-kez bu-lan-çug-soz dūr-nā - lur

ساز

Dur-nā- lur Dur-nā- lur Dur-nā- lur Dur-nā- lur du-rī guz-li dūr-nā- lur

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

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.

کلان، یعنی موقعیت قرارگیری یک قطعه در طول اجرا، ذکر می‌کنند در قطعات جدید به دلیل ویژگی اجرا به صورت تک قطعه از میان رفته است. به عنوان نمونه در آوانگاری ۱، چون این قطعه در دسته‌ی چکیم‌لی آیدیم‌لار (قطعاتی که با کوک بالا و در مرحله‌ی پایانی

نتیجه

و نه غیر حرفه‌ای‌ها همواره پاسخ‌های همگرا و واگرا به فرآورده‌های تغییرات روی داده 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، از این رو پاسخ حرفه‌ای‌ها و غیر حرفه‌ای‌ها از الگوی کاملاً ثابتی پیروی نمی‌کند، اما در تأثیر فرآیندهای تغییرات صدساله‌ی اخیر ترکمنستان بر سنت باغشی‌گری در ترکمن صحرا تردیدی نیست. آنچه مشخص است، مبنای اصلی تغییرات در ترکمن صحرا بر پاسخ باغشی‌ها به صورت‌های مختلف تقلید، اقتباس و از آن خود کردن فرآورده‌های آن سوی مرز و شالوده‌ی تداوم بر واپس زدن فرآورده‌ها توسط آن‌ها بوده است. پاسخ‌های متفاوت باغشی‌های منطقه سبب می‌شود که مورد تغییرات موسیقایی در سنت باغشی‌گری در ترکمن صحرا از شکل رایج انتقال فرهنگی، یعنی ترکمنستان به مثابه صادرکننده و ترکمن صحرا صرفاً در جایگاه دریافت‌کننده، فاصله بگیرد و ما با صورتی خاص از انتقال فرآورده‌های تغییرات شدید اعمال شده توسط مراجع فراموسیقایی در ترکمنستان به ترکمن صحرا مواجه باشیم.

مطالعه و تحلیل 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 شکل گرفته در این مناطق است. همچون دیگر جمهوری‌های آسیای مرکزی، سنت باغشی‌گری در ترکمنستان با از سرگذاردن حکومت هفتادساله‌ی کمونیستی و وقایع پس از استقلال ترکمنستان تحت فشار سیاست‌های توسعه فرهنگی اعمال شده توسط مراجع فراموسیقایی، تغییراتی اساسی کرده و در حال حاضر ربه نابودی است. در غیاب فشار مراجع فراموسیقایی در ترکمن صحرا، مطالعه‌ی وضعیت کنونی سنت باغشی‌گری در این منطقه مورد خاصی از تغییرات موسیقایی را به نمایش می‌گذارد که در آن با صورتی از انتقال فرهنگی به صورت غیرمستقیم مواجه هستیم. هر آنچه در وضعیت کنونی در ترکمن صحرا روی داده، چهره‌ی تغییرات از پایین دارد. فعالیت موسیقایی باغشی‌های غیر حرفه‌ای در منطقه بیشترین تحول و فعالیت حرفه‌ای‌ها بیشترین تداوم را در این سنت نشان می‌دهد. باین وجود باید توجه داشت که نه حرفه‌ای‌ها

پی‌نوشت‌ها

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 آراز محمد کلتی نوازنده کمانچه، یاپراق، سال ۵، شماره ۲۰، صص ۱۱۲-۱۱۵.
کارردونکاس، 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-مردم‌شناسی)، شباهنگ، تهران.
لوپین، تئودر (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.
لوپین، تئودر (۱۳۸۵ ب)، بازقلمروسازی فرهنگ در دولت‌های جدید

1 Transculturation.

۲ دوتاری که در کاسه‌ی آن تشدیدکننده‌ی الکترونیکی تعبیه شده و قابلیت اتصال به آمپلی فایر دارد.

3 Reteritorialization.

فهرست منابع

ابوالحسن شیرازی، 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 هجدهم، شماره ۵ و ۶، صص ۷۹-۱۱۰.
درویشی، محمدرضا (۱۳۷۶)، آیین 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

entist 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.

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، نظر محمد (۱۳۷۸)، مقدمه‌ای بر موسیقی ترکمن، نظر محمد 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 Sci-*



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

Arman Goharinasab¹, 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 (bagshyhylyk) 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-profes-

sionals 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 groups 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.