۱۹۶۷م
موسیقی در هزارستان

هیرُمی لُراین ساکاتا
Hiromi Lorraine Sakata

برگردان: علی عالمی کرمانی

در ماه می ۱۹۶۷ میلادی، برف‌های کوهپایه‌های مناطق مرکزی، بالاخره رو به آب شدن گذاشت و زمینه برای مسافرت ما به سوی هزارستان فراهم شد. اگرچه می‌توانستیم به مکان‌های مختلف با وسایل حمل و نقل عمومی جابه‌جا شویم، ولی مسافرت در مناطق هزارستان در آن زمان، عمدتاً با پای پیاده و اسب صورت می‌گرفت. با اطلاع از مشکلات این مسافرت، مشاورم در دانشگاه کابل، پروفسور نوراحمد شاکر، رئیس مؤسسهٔ زبان‌شناسی، یک موتر (ماشین) لندرور نو به رنگ قرمز روشن را از «بنیاد آسیا» برای ما قرض گرفت و یک نفر از پرسنل دانشگاه، به نام عبدالوهاب حیدر را نیز به عنوان راهنما مأموریت داد تا هم راهنما و هم مترجم ما باشد. هم‌چنین یکی از رانندهای دانشگاه احمدشاه را هم با ما همراه کرد.

آن‌چه به نظر می‌رسید حکایت از یک سفر خیلی خوب برنامه‌ریزی‌شده با یک موتر و آذوقهٔ مناسب تا هنگام برگشت را داشت، ولی واقعیت این بود که این سفر، بسی پیچیده و طولانی‌تر از حد انتظار برای ما تمام شد. هیچ‌کدام از راننده و راهنمای ما هزاره نبود و قبلاً، اصلاً هزارستان را ندیده بودند.

ما اولین واسطهٔ نقلیهٔ موتوری بودیم که در آن سال وارد هزارستان می‌شدیم و عبور و مرور در بخش‌هایی از جادهٔ خاکی منتهی به هزارستان هنوز غیر ممکن بود. به منظور بازگشایی جادهٔ اصلی، یک گروپ از مردم هزاره مسیر را پیشاپیش ما تعمیر می‌کردند و در کنار

موتر ما تا نقطهٔ دیگری که نیاز به تعمیر داشت، می‌دویدند. در موارد زیادی، راهمان را گم می‌کردیم و برمی‌گشتیم. بسیاری از دهات و قصباتی که ما باید با آن‌ها کار می‌کردیم، از جادهٔ اصلی دور و فقط با پای پیاده یا با اسب قابل دسترسی بودند.

وقتی که اولین بار از روستایی‌ها خواستم اجازه بدهند تا صدای موسیقی‌شان را ضبط کنم، کمی گیج و متحیر می‌شدند و سپس جواب می‌دادند، «اوه، مو که این‌جا موسیقی نداریم.» حیران و خسته شده بودم. نمی‌خواستم در آن شرایط دست از کار بکشم و شکست خورده به کابل برگردم. می‌دانستم که مجبورم هرچه زودتر فکر کنم. بنابراین، پرسیدم: «آیا، هیچ مادری در این‌جا برای نوزاد خود آواز نمی‌خواند؟» لبخند زدند و گفتند: «البته؛ اما آن موسیقی نیست.» آن لحظه بسی الهام‌بخش بود، آن وقت متوجه شدم که تعریفم از موسیقی با نگرش آن‌ها همخوانی ندارد. بنابراین، کارم را در هزارستان با ضبط «لالایی» آغاز کردم.

برای من عجیب تمام شد، چون اولین فردی که آواز «لالایی» را به خوانش گرفت، مرد کشاورز شصت‌ودو ساله بود. او به سبک و سیاق موسیقی، آهنگی موسوم به «دایدو» یا «دایی» را زمزمه می‌کرد. نت صدای او با «لالایی» آوازخوانان زن که بعد از وی اجرا شدند، کاملاً متفاوت بود. همهٔ نغمه‌سرایی‌های آن‌ها، به صورت قطع به عنوان «لالایی» که مشهور به «لالا» یا «لَلّی» بوده، شناخته شده‌اند. بعدها، موقعیت‌هایی برای ثبت نغمه‌سرایان نیمه‌حرفه‌ای مرد داشتم که سبک «لالایی» یا «لالایی عاشقانه» می‌خواندند و این نوع نغمه‌سرایی با «دمبوره»، که دوتار معروفی در میان هزاره‌ها است، همراهی می‌گردد. زنان هزاره، «لالایی» را با زدن «چنگ» (ساز لب یا زنبورک)، که وسیلهٔ بازی برای زنان و کودکان محسوب می‌شود، همساز نموده به اجرا در می‌آوردند. انتقال‌دهندهٔ آسان «لالایی» از موسیقی آوایی به وسایل موسیقی، از تک‌نوازیی زنان به تک‌نوازیی مردان، این حقیقت را برایم روشن کرد که «لالایی‌ها» مشخصات اساسی موسیقی را در برمی‌گیرند که در میان هزاره‌ها تعیین هویت شده و ماندگار است.

به زودی یاد گرفتم که درخواستی برای ثبت «لالایی‌ها» به صورت غیرمستقیم این زمینه را برایم فراهم می‌کند که به خانم‌ها و بچه‌های روستایی بیشتر دسترسی داشته باشم. آن‌ها فعالیت‌های «موسیقی‌سازی» را به من معرفی می‌کردند که قبلاً اصلاً تصورش را هم نمی‌کردم. این «انواع ادبی» مخصوص، بیشتر به بازی می‌ماندند تا موسیقی. تا هنوز آن عوامل، ساختار و متن را با آواز مردان همنوا می‌کردند. این بازی آوازها، که به «پشپوک» یا «آخومچی» معروف است، به وسیلهٔ دختران جوان و نوجوان اجرا می‌شد. آن‌ها همانسان که بالا و پایین می‌پریدند، صداهای مسجّعی را هم ایجاد می‌کردند که به نظر می‌رسید صدای حیوانات و پرنده‌ها را تقلید می‌کنند. این‌ها شبیه آواز- بازی‌های «اینویت‌های کانادایی» یا «آینوی جاپان» می‌باشند. هم‌چنین این گلوگاه‌خوانی و صداهای فرعی درآوردن در میان قبایل «ترک- مغول» جنوبی سیبری و مغولستان شرقی رایج است.

شکل دیگری از آوازخوانی که به وسیلهٔ دختران جوان اجرا می‌شود، معروف به «کتوگگ» یا «گلوی کوچک» است. در این تکنیک نیاز است آوازخوان جوانی که آن را اجرا می‌کند، با انگشتان منبسط شده‌اش، مسجع‌گونه به گلویش زمانی که آواز می‌خواند، ضربه بزند؛ در نتیجه، صدای غیر طبیعی‌ای به آوازخوانی‌شان به وجود می‌آید. آوازخوانان مرد، برخی موقع صدای تیز غیر طبیعی را به کار می‌گرفتند تا به بلندترین «زیروبم‌های» صدای یک آهنگ، با تولید تأثیر صدای مشابه «دلی‌دلی» ضربه بزنند. این نوع آوازخوانی ویژه، با تأکید روی وقفه‌های باز یک چهارم، هم‌چنین، نت‌های بلند غیرطبیعی، به نام «دایدو» یا «دایی» شناخته می‌شود که اولین «لالایی»‌ای بود که به وسیلهٔ مردی اجرا شد و من هم ضبط کردم. به هر حال، این اصطلاحات و مفاهیم بیشتر به شیوه‌های نوع خوانش نسبت داده می‌شوند تا به «انواع ادبی» ویژه‌ای چون، «لالایی» یا «آوازخوانی عاشقانه».

برخی از مشخصات موسیقی که به صورت خیلی برجسته در ملودی‌های هزاره مطرح هستند، اهمیت و استفاده از وقفهٔ چهارم باز و سلسله نت‌های فرعی طبیعی و میل وافر به آرایش و تزیین آوایی هستند که طنین طبیعی را بیشتر تشدید و تقویت می‌کنند. اگرچه این ویژگی‌ها در ملودی‌های مردان هزاره بدیهی و آشکار هستند؛ اما در تک‌نوازیی دختران و زنان، به صورت اساسی‌ترین فرم‌های همساز و ماندگار عرض اندام می‌کنند. برایم مشخص شد که زنان هزاره نقش برجسته‌ای برای نوآوری‌ها و نیز حفظ موسیقی هزاره بازی کرده‌اند.

موسیقی در هزارستان، ۱۹۷۲ میلادی

برگشت ما به هزارستان در خزان سال ۱۹۷۲، تحت شرایط خیلی متفاوتی برنامه‌ریزی شد. این بار، تجهیزات ما متشکل بود از یک دستگاه تیپ (ضبط) «ناگرا»، یک دستگاه استریوی تیپ «یوهر» برای ضبط باند صدا برای دوربین فیلمبرداری سوپر هشت میلی‌متری بیولیو، دوپایه دوربین عکاسی، و ماشین تایپ مطمئن و قابل حمل. به علاوهٔ این تجهیزات، مجبور بودیم چندین دوجین باطری برای استفادهٔ ضبط‌ها (یوهر، نیاز به پنج باطری داشت در حالی که برای راه‌اندازی «ناگرا» از دوازده عدد باطری باید استفاده می‌کردیم)، چندین دوجین نوار ضبط پنج و هفت اینچ و چندین حلقه از فیلم سی‌وپنج میلی‌متری برای دوربین فیلمبرداری سوپر هشت میلی‌متری، نیز با خود داشته باشیم. این بار، نه موتر شخصی در اختیار داشتیم و نه هم دیگر نیازی به مترجم و راهنما و انتظار می‌رفت محل اقامت‌مان را در خدیر، مرکز السوالی دایکندی آن روز، تعیین کنیم.

مسلح با معرفی‌نامه‌ای از پروفسور هزاره‌گی دانشگاه کابل به یکی از زمین‌داران و خوانین محلی، به عنوان مسافران عادی با یک کامیون تجارتی‌ای که کالاهای بسته‌بندی و جاسازی‌شده به جعبه‌ها را به طرف هزارستان حمل می‌کرد، سفرمان را آغاز کردیم. خواب و خوراک ما در قهوه‌خانه‌ها یا در اتاق مشترکی با رانندهٔ کامیون بود که در کاروان‌سراهای مسیر منتهی به هزارستان اطراق می‌کردیم. در غروب

روز چهارم این سفر بود که به «دایکندی» رسیدیم.

در زمان بازدید ما این بار از هزارستان، افغانستان از خشک‌سالی شدیدی در رنج بود. آژانس ایالات متحدهٔ امریکا برای توسعهٔ بین‌المللی (USAID) برنامه‌ای توزیع گندم برای کار را در سراسر کشور راه‌اندازی کرده بود و از طریق ادارات محلی دولت، تصمیم داشت آن را تطبیق کند. یک افسر نظامی افغانستانی و چند نفر سرباز، داوطلبی از نهاد «سپاه صلح»، یک دکتر و دو پرستار مرد و رهبران و داوطلبان محلی، مرکز السوالی خدیر را مدیریت می‌کردند. پرستاران در بدل گندم، واکسن ضد آبله تزریقی به مردم تزریق می‌کردند و داروهای ذخیرهٔ آب برای کودکان مبتلا به اسهال فراهم می‌کردند.

در این شهر در هنگام یک چنین وضع گیج‌کننده و بحرانی رسیدیم. دیر وقتی از روز بود که از موتر بار پیاده شدیم و تسهیلات عمومی برای غذا و اقامت وجود نداشت.

من و تام اولین بار، «تکه بازک»، اجرای «رقص بُز»، را در سال ۱۹٦٦، در هنگام مسافرت به ولایت ارزگان دیده بودیم. به یاد می‌آورم که مفتون و شیفته «رقص بُز» شده بودم و تصمیم داشتم اگر بتوانم آن را در خدیر پیدا کنم، فیلمبرداری نمایم. خادم، نغمه‌پرداز جوان در خدیر، بُزی چوبی با لنگ‌های آویزان برایم کنده‌کاری کرده بود.

به جواب مغازه‌داری که به ما اجازه داده بود همان شب را در داخل مغازه‌اش بخوابیم، هیچ نمی‌دانستیم که چه بگوییم. صبح زود روز بعد، پیرزنی را دیدیم که به داخل مغازه خیره شده، ما را ورانداز می‌کرد. وقتی که از او پرسیدیم چه می‌خواهد، وی ناپدید شد.

به سوی دفتر ولسوال راه افتادیم و از او خواستیم معرفی‌نامهٔ ما را به شخص زمین‌دار منطقه تحویل دهد. از آن‌جا که او فرصتی نداشت تا به ما اختصاص بدهد، ما را به یکی از کلان‌های شوربخت روستا که به صورت اتفاقی در آن‌جا ایستاده بود، تحویل داد و گفت مواظب ما باشد و فعالیت‌های روزانهٔ ما را به او گزارش بدهد. زمانی که به مغازه برگشتیم تا وسایل‌مان را برداریم و با او برویم، وکیل لعل‌محمد اکبری، عضو پارلمان و نمایندهٔ مردم السوالی دایکندی را ملاقات کردیم. اگرچه ما معرفی‌نامه‌ای برای او نداشتیم، با این وجود او متوجه وضع نامساعد ما شد و از ما دعوت کرد که به خانهٔ او اقامت کنیم. بعدها متوجه شدیم که خانم پیری که ما آن روز صبح زود در روبه‌روی مغازه دیده بودیم، عمهٔ وکیل اکبری، عمه کربلایی، بوده است. به عنوان خواهر مرحوم پدر وکیل، او به حیث بزرگ خانواده در زمان غیبت وکیل عمل می‌کرد.

وکیل ما را به قلعه‌اش برد و در مهمان‌خانه‌اش برای ما جاه فراهم کرد. او و همسرش، همراه با دو فرزندشان، اخیراً از کابل به خدیر برگشته بودند و بنابراین، در توزیع گندم در میان موکلان خود کمک می‌کرد. خانوادهٔ وکیل را در غروب همان روز ملاقات کردیم و برای ما معلوم شد که یکی از خواهران وکیل، زلیخا، همان معلمی است که ما در سفر قبلی در سال ۱۹۶۷ ملاقات کرده بودیم. همسر وکیل اکبری، فوزیه،

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

خانم کارآزموده‌ای از کابل بود که وظیفهٔ خود می‌دانست تا شوهرش را در دیدار از خانه‌اش در السوالی خدیر، همراهی کند، اگرچه زمانی که در خدیر بود، کمتر قلعه را ترک می‌کرد. از این‌رو، او بازدیدکنندهایی چون ما را محظوظ می‌نمود. همانند فوزیه، من هم معمولاً به خانه در داخل قلعه می‌ماندم زمانی که «تام» به شهر می‌رفت یا وکیل را در مسافرت‌های وظیفوی‌اش همراهی می‌کرد. بنابراین، من و فوزیه دوستی دوامداری را شروع کردیم که تا به امروز ادامه دارد (شاید تا زمان نگارش کتاب منظور بوده است).

طریقهٔ معمول تحقیق با سفر کردن با روستاهای مختلف در دایکندی بدون وسیلهٔ نقلیه شخصی غیر ممکن بود. هم‌چنین، مناسب نبود که از روستایی‌های فقیر یا ارباب‌های مسلط به آن‌ها انتظار داشته باشیم تا ما را در آن شرایط سخت و ناگوار جای بدهند. در عوض، وکیل، شرایط سخت محیط را با درخواست از مهمان‌های شبانه‌اش تغییر داد و به آن‌ها گفت تا نوازنده‌هایی که در خدیر برای گرفتن گندم می‌آیند، با خود به خانهٔ وکیل بیاورند. به این ترتیب، ما با مردان و زنان، از طرف روز در داخل حیاط و در هنگام شب در مهمان‌خانه مصاحبه کرده، صدای آن‌ها را ضبط می‌کردیم. فایدهٔ دیگر کار در یک محل این بود که برای ما فضایی فراهم می‌کرد تا برخی از نمایش‌های به ندرت دیده‌شده در فیلم را تنظیم کنیم.

نوازندگان از مبالغی که به عنوان دستمزد به آن‌ها برای ضبط در هنگام روز می‌پرداختیم، بهره‌مند می‌شدند و از مهمان‌نوازی‌های بی‌دریغ وکیل در هنگام شب خوشحال می‌شدند.

در یک مورد، ارباب نیلی، گروپی از مردان را آورده بود تا نمایش «پانتومیم» معروف به «دیو» و «پری» را بازی کنند که هر دو با «جن‌ها» درگیر می‌شوند و در جنگ آن‌ها پیروز شده، سرانجام جنگ به نفع پری خاتمه پیدا می‌کند. در این نمایش، شیر، به عنوان شخصیت چهارم رده‌بندی می‌شود. این پانتومیم را دمبوره نیز همراهی می‌کرد. سی سال بعد، در کنفرانسی دربارهٔ آرشیو در تاجیکستان و ده سال بعد از آن، در کورس آرشیو دانشگاه واشنگتن، یاد گرفتم. پانتومیم در تاجیکستان و ایران هم خیلی رایج است. خیمه‌شب‌بازی‌های رقص بُز، تقریباً در آسیای میانه رایج است یا قرار است رواج پیدا کند. من و تام اولین بار، «تکه بازک»، اجرای «رقص بُز»، را در سال ۱۹۶۶، در هنگام مسافرت به ولایت ارزگان دیده بودیم. به یاد می‌آورم که مفتون و شیفته «رقص بُز» شده بودم و تصمیم داشتم اگر بتوانم آن را در خدیر پیدا کنم، فیلمبرداری نمایم. خادم، نغمه‌پرداز جوان در خدیر، بُزی چوبی با لنگ‌های آویزان برایم کنده‌کاری کرده بود. او بُز را روی یک میله قرار داد و میله را داخل تیوبی در سکوی کوچکی، جاسازی نموده بود. آن سکوی کوچک، نقش صحنهٔ نمایش را برای «رقص بُز» داشت، در حالی که قسمت تحتانی انتهای تیوب نقش سرپا نگهداری سکو را بازی می‌کرد. خادم، نخی به بخش پایینی میله ضمیمه کرده و آن را از سوراخ وسط تیوب رد کرده و در آن‌جا محکم بسته بود و طرف دیگر نخ را نیز به انگشت خود که «دمبوره»اش را می‌نواخت، گره زده بود. هنگام نواختن «نغمه‌پرداز»، میله، تیوب را به طرف بالا و پایین حرکت می‌داد و شکلک بُز هم روی سکو بالا و پایین می‌پرید. وضع نوسانی بودن شکلک بُز و تاب خوردن لنگ‌های آن، مجسمهٔ کوچک بُز را در مجموع به صورتی نشان می‌داد که می‌دود و می‌رقصد و «دمبوره» را همراهی می‌کند.

قطع نظر از «تکه بازک» که ما در سال ۱۹۶۷ دیدیم و در سال ۱۹۷۲ از آن فیلمبرداری کردیم، مارک سلُبین، اجرایی را در مزار شریف، شمال افغانستان در سال ۱۹۶۸، دیده بود و مقاله‌ای دربارهٔ آن در شمارهٔ ۶(۱/۲) ژورنال («بُزباز: خیمه شب‌بازی موزیکال شمال افغانستان»، ۱۹۷۵) نوشته بود و بیست‌ودو سال بعد از آن که ما اجرایی را در خدیر فیلمبرداری کرده بودیم، من متوجه شدم یک «نغمه‌پرداز» خیابانی بلوچ در کویتهٔ پاکستان، با «رقص بُز» و خیمه‌شب‌بازی ضمیمه شده به کمان «سارُز» خود اجرا می‌کند. با توجه به این‌که کویته محل اقامتگاه هزاره‌های افغانستانی‌تبار است که یک قرن قبل به آن‌جا پناه آورده‌اند، آن یک کشف عجیبی برایم نبود. عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی «رقص بُز» هم‌چنین به قیرقیزستان و قزاقستان نسبت داده شده است، ولی مواردی، در قرقیزستان، نخ به چنگ دهنی نوازنده بسته می‌شود. هم در قیرقیزستان و هم در هزارستان، چنگ دهنی وسیله‌ای موسیقی برای خانم‌ها به حساب می‌آید و نام‌های مشابهی چون: «چنگ آغوز» یا «چنگ قُبوز» در هزارستان و «تمیر کُموز» یا «اُقوز-قُبوز» در قیرقیزستان، به آن به کار گرفته می‌شوند.

این نمایش‌های هزاره‌ها خیلی نزدیک به نمایش‌هایی هستند که در آسیای‌میانه در میان مردم «ترک-پرسو-مغول، دیده می‌شوند و به مرور زمان مرا به این باور نزدیک می‌سازند که هزاره‌ها را از اعقاب لشکریان جنگی چنگیزخان می‌داند.