پژوهشنامه ادبیات کردی
بهار و تابستان ۱۴۰۰
سال ۷، شماره ۱، پیاپی ۱۱

Journal of Kurdish Literature
Spring and Summer 2021
Vol. VII, No. 1, Series 11

از ادبیات شفاهی و موسیقی آرابسک تا سینمای مقاومت: زایش هویت در سینمای یلْماز گونَی

خسرو سینا[1]

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۲۴ دی ۱۳۹۹؛ تاریخ پذیرش: ۷ شهریور ۱۴۰۰؛ صص. ۸۴-۷۱
DOI: https://www.doi.org/10.34785/J013.2021.245

چکیده

موسیقی آرابسک از همان اوایل شکل‌گیری در دهۀ سی سدۀ بیستم به عنوان یک اعتراض مدنی و جنبش بدون خشونت علیه سیاست‌های دولت در ترکیه خود را نشان داد. ادبیات شفاهی کرمانجی هم به صورت بازنمایی‌شده در دیگر هنرها نظیر موسیقی و فیلم و چه به مثابۀ ژانری مستقل همواره دربرگیرندۀ مضامین میهن‌پرستی و آرمان‌های جنبش مقاومت کُردها در ترکیه بوده است. ادبیات شفاهی در کنار موسیقی آرابسک عملاً بخشی از بازنمایی هویت فرهنگی اقلیت در برابر نفوذ فرهنگی همه‌جانبۀ قدرت حاکم در ترکیه تلقی می‌شد. شکل دورگۀ آرابسک عاملی شد تا فرهنگ‌های مختلف اقلیت و اکثریت آمادۀ پذیرش آن باشند تا جایی که به دلیل محبوبیت و گسترش اجتماعی‌اش دولت دیگر توان مهار آن را نداشت. این مقاله با تکیه بر نظریۀ زمینه‌ای در مطالعات کیفی از یک سو و با استناد به مفهوم فرهنگ دورگه در مطالعات پسااستعماری در آرای هومی بابا، در پی آن است که نشان دهد این شکل هنری در قالب موسیقیایی و ادبی چگونه توانست زمینه‌ساز شکل‌گیری سینمای آرابسک در ترکیه و به‌تبع آن پیدایی موج جدیدی از سینمای مقاومت باشد. به این منظور با استناد به فیلم‌های مطرح فیلم‌ساز پیشرو کُرد یلْماز گونَی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین فیلم‌سازان آن دوره، کوشیده است تا به شیوۀ کدگذاری سه مرحله‌ای، مهم‌ترین مؤلفه‌های هویتی مشترک این دو جریان را انتخاب و موردمطالعه قرار دهد. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که سینمای نوین ترکیه با اتکا به مفاهیمی حاصل از فرهنگ آرابسک، چون قهرمان متعصب، حاشیه‌نشینی، فروپاشی ارزش‌های خانواده، سلطۀ خشونت سیاسی و ترومای اجتماعی و با تمرکز بر موضوع زنان و نیز به‌کارگیری ین‌مایه‌های ادبیات شفاهی توانسته است شکلی از سینمای مقاومت خلق کند که در ذات خود سینمایی معترض و هویت محور است.

واژگان کلیدی: موسیقی آرابسک؛ ادبیات شفاهی کرمانجی؛ سینمای مقاومت؛ فیلم‌سازان کُرد؛ یلْماز گونَی.

پوخته

مۆسیقای ئارابێسک لە سەرەتای گوورانییەوە (۱۹۳۰ تا ۱۹٤۰) وەک نارەزایی مەدەنی و جوولانەوەیەکی بەدوور لە توندوتیژی، دژ بە سیاسەتەکانی دەوڵەتی تورکیا خۆی دەرخست. ئەدەبی زارەکیی کورمانجیش بە دەرکەوتنەوەی لە هونەرەکانی تری وەک مۆسیقا و فیلمدا و هەروەها وەک چەشنێکی سەربەخۆ هەمیشە هەڵگری واتاگەلی نیشتمانپەروەرانە و داواکارییەکانی بزاڤی بەرەنگاریی کوردان بووە لە تورکیادا. ئەدەبی زارەکی لە پاڵ مۆسیقای ئارابێسکدا وەک هەڵێک بۆ نواندنەوەی شوناسی فەرهەنگیی کەمینە لە بەرامبەر زاڵیتیی فەرهەنگیی دەسەڵاتی سەردەستدا دەبینرا. بیچمی دوورەگەی ئارابێسک بوو بە هۆکارێک بۆ ئەوەی لە لایەن دوو فەرهەنگی جیاوازی کەمینە و زۆرینەوە بواری وەرگرتنی بڕەخسێت؛ تا ئەو ڕادەیەی بە هۆی هۆگری و گەشە کۆمەڵایەتییەکەیەوە، دەوڵەت نەیتوانی بیخاتە ژێر ڕکێفی خۆیەوە. ئەم وتارە بە یارمەتیی تیۆریی زەمینەیی لە توێژینەوەی چلۆنایەتی لە لایەکەوە و بە پشتبەستن بە چەمکی فەرهەنگی دوورەگە لە توێژینەوەگەلی پاشکۆلۆنیالی و بە سەرنجدان بۆچوونەکانی هۆمی بابا، هەوڵ دەدات دەریبخات کە ئەم جۆرە مۆسیقایە چۆن توانی بێتە ڕێخۆشکەری چێبوونی سینەمای ئارابێسک لە تورکیا و لە درێژەشدا دەرکەوتنی شەپۆلێکی نوێی سینەمای بەرەنگاری. بۆ ئەم مەبەستە بە پشتبەستن بە فیلمە ناسراوەکانی فیلمسازی پێشڕەوی کورد، یلْماز گونەی، وەکوو گرینگترین فیلمسازی ئەو قۆناخە، هەوڵی داوە بە شێوەی کۆدبەندیی سێ پلەیی گرینگترین سازێنەرە شوناسییە هاوبەشەکانی ئەو دوو ڕەوتە هەڵبژێرێ و تاوتوێیان بکات. ئەنجامی ئەم لێکۆڵینەوەیە ئەوەمان بۆ دەردەخات کە سینەمای نوێی تورکیا بە پشتیوانیی چەمکگەلی بەرهەمهاتووی فەرهەنگی ئارابێسک، وەک پاڵەوانی دەمارگرژ، پەراوێزنشینی، لێکترازانی بەهاکانی بنەماڵە، داسەپاندنی توندوتیژیی سیاسی و ترۆمای کۆمەڵایەتی و بە چەقبوونەوەی لە سەر پرسی ژنان و هەروەها بە کەڵکوەرگرتن لە بنواتاکانی ئەدەبی زارەکی، توانیویەتی چەشنێک لە سینەمای بەرەنگاری بئافرێنێ کە خۆی لە خۆیدا سینەمایەکی بەرهەڵستکار و شوناستەوەرە. هەندێک لە گرینگترین نیشانەکانی ئەو سینەمایە ئێستاش لە بەرهەمی سینەماکارانی کورددا وێنا دەکرێنەوە.

وشەگەلی سەرەکی: مۆسیقای ئارابێسک؛ وێژەی زارەکی کورمانجی؛ سینەمای بەرەنگاری؛ فیلمسازانی کورد؛ یلْماز گونەی.

۱. استادیار گروه هنر، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران
xosrosina@gmail.com

۱- مقدمه

ساختار چند فرهنگی ناشی از تعدد اقوام در ترکیه[۱] بارزترین چالش بر سر راه سیاست‌های تجددطلبانهٔ آتاتورک بود که رؤیای تشکیل یک دولت قدرتمند تُرک به سبک کشورهای اروپایی را در سر می‌پروراند. شاید تلاش‌های گستردهٔ دولتمردان امروزی نیز برای پیوستن ترکیه به اتحادیهٔ اروپا را بتوان ادامهٔ همین سیاست کمالیستی دانست. ترویج فرهنگ سرمایه‌داری ناشی از تجددطلبی غربی و نیز گسترش شهرنشینی باعث وقوع موج عظیم مهاجرت از روستاها به سمت حاشیهٔ شهرها شد. ساکنین این زاغه‌های نوبنیاد را اقلیت‌های قومی، به‌ویژه کُردها تشکیل می‌دادند که دومین قومیت پرجمعیت در ترکیه هستند. تفاوت‌های فرهنگی، عقیدتی، زبانی، هویتی و حتی رفتاری این گروه حاشیه‌نشین با جمعیت ساکن در شهرها، خود سبب بروز اختلافات شدید در عرصه‌های فرهنگی و اقتصادی شد. سیاستمداران راهکار اصلی غلبه بر این چالش را همگون‌سازی فرهنگی اقلیت‌های قومی و استحالهٔ خرده‌فرهنگ‌های قومی در فرهنگ غالب با بیشترین جمعیت انسانی (تُرک‌ها) دیدند؛ ازاین‌رو با انکار هویتی این مهاجران عملاً وجود هر قومیتی جز تُرک‌ها را انکار کردند و خواندن و نوشتن و ابراز خود به هر زبانی جز زبان تُرکی را ممنوع اعلام کردند و مجازات سختی برای کسانی در نظر گرفتند که این قوانین را نادیده بگیرند. عملاً با این رویکرد نه‌تنها مذهب، بلکه زبان و هنر اقلیت‌ها سرکوب و به حاشیه رانده شد.

این مطالعه می‌کوشد در قالب یک خوانش کیفی ابتدا به زمینه‌های ظهور موسیقی ملی در ترکیه بپردازد و مؤلفه‌های مهمی را که دولت تلاش کرد از طریق این شکل ابداعی در فرهنگ ترکیه گسترش دهد، بررسی نماید. در گام بعدی با استناد به مفهوم دورگه در خوانش هومی بابا، در فرهنگ به عوامل ظهور سبک آرابسک در موسیقی ترکیه و نحوهٔ شکل‌گیری فرهنگ مقاومت از طریق آن اشاره می‌شود و سپس به نقشی که این موسیقی در شکل‌گیری موج فراگیری که تحت عنوان موسیقی مقاومت قابل‌شناسایی است، پرداخته می‌شود و توضیح می‌دهد که چگونه شکل دورگهٔ آرابسک توانست فرهنگ‌های مختلف اقلیت و اکثریت را آمادهٔ پذیرش این شکل از موسیقی کند و با محبوبیت و گسترش اجتماعی‌اش نه تنها دولت را از مهار آن ناتوان سازد، بلکه به‌عنوان یک اعتراض مدنی و جنبش بدون خشونت علیه سیاست‌های دولت ترکیه، عملاً بخشی از بازنمایی هویت فرهنگی اقلیت در برابر نفوذ فرهنگی همه‌جانبهٔ قدرت حاکم عمل کند. در ادامهٔ بحث با استناد به فیلم‌های فیلم‌ساز شهیر کُرد یِلْماز گونَی و با رویکرد مطالعاتی زمینه‌گرا به کاوش در نحوهٔ بازنمایی اجتماعی فرهنگ اقلیت و شکل دورگه‌اش در سینمای گونَی اشاره می‌شود تا نشان دهد چگونه سینمای مقاومت و به‌تبع آن موج جدید سینمای ترکیه در وهلهٔ اول و سپس سینمای کُرد، در سال‌های بعد با الهام از این فیلم‌ساز و سینمای آرابسک پدید آمدند.

۲- پیشینهٔ تحقیق

در عرصهٔ مطالعات سینمایی تاکنون در ایران پژوهشی در این حوزه صورت نگرفته است. در پایان‌نامه‌ای تحت عنوان *سینمای سرخوش: فیلم و فرهنگ آرابسک در ترکیه* خانم زینب داداک (۲۰۱۵) با بررسی سیصد فیلم در سبک آرابسک از سال ۱۹۷۱ تا ۱۹۹۰ به تاریخ اجتماعی و فرهنگی ترکیهٔ مدرن از منظر سینما نگریسته است.

---

[۱] اکثریت جمعیت را تُرک‌زبان‌ها با نسبت حدود ٦٥ درصد، تشکیل می‌دهند. بعدازآن کردزبان‌ها با نسبت حدود ۲۵ درصد که بزرگ‌ترین اقلیت قومی ترکیه هستند و نیز سایر اقلیت‌های قومی همانند آذری‌ها (عموماً ساکن شمال شرق)، عرب‌ها (عموماً ساکن جنوب)، یونانی تباران (ساکن شمال غرب)، یهودی‌ها و ارامنه تشکیل می‌دهند.

در مطالعهٔ دیگری که توسط علی مراد کِریک (۲۰۱۴) تحت عنوان «تولد و پیشرفت آرابسک در سینمای ترکیه» به زمینه‌های ظهور سینمای آرابسک می‌پردازد. در مقالهٔ دیگری «موسیقی آرابسک در ترکیه در دهه ۱۹۹۰ و تغییر در جمعیت‌شناسی ملی، سیاست و هویت» توسط ایرن اوزگور (۲۰۰۶) به زمینه‌های شکل‌گیری موسیقی آرابسک در ترکیه پرداخته و مقاله استدلال می‌کند که محبوبیت جدید ژانر ناشی از تغییرات جمعیتی و سیاسی، مانند ادغام مهاجران روستایی در جامعهٔ شهری و تلاش کشور برای دستیابی به پذیرش در اتحادیهٔ اروپا است. مصطفی ارای الال (۲۰۱۳) در رسالهٔ دکترای خویش به زمینه‌های ظهور پدیدهٔ «کودک غمگین» در سینمای دههٔ ۷۰ و ۸۰ ترکیه اشاره می‌کند و آن را حاصل ظهور سینمای آرابسک و نیز شکلی از بازنمایی جامعه در قالب قهرمان کودک می‌داند؛ ازاین‌رو با بررسی سیر تحول بازنمایی قهرمانان خردسال در سینمای ترکیه به این نتیجه می‌رسد که نمایش کودکان کار، حاشیه‌نشین و خوانندگان خردسال موسیقی آرابسک در فیلم‌ها سنتی است که از دورهٔ سینمای آرابسک وارد سینمای ترکیه شده است. در مطالعهٔ دیگری کوزوجانلی و چلکیز (۲۰۱۹) با اشاره به نقش مؤثر عواملی چون سبک زندگی، وضعیت سیاسی و اقتصادی و نیز فرهنگ غالب در جامعه بر عملکرد هنر و سینما معتقدند که از ابتدای دههٔ هفتاد میلادی، شرایط منفی مانند مهاجرت، صنعتی شدن، مشکلات مسکن و فقر باعث شده است که کارگردانان به دلایل مختلف اقتصادی و سیاسی به سمت سینمای آرابسک گرایش یابند و در این میان هنرمندان آوازخوان دوره‌گردی که هرگز نتوانستند فرصتی برای حضور در تلویزیون پیدا کنند، محبوبیت خود را با بازی و اجرای آهنگ‌های خود در چنین فیلم‌هایی کسب کرده‌اند. بیشتر پژوهش‌ها بر تأثیری که جریان موسیقی آرابسک بر پیدایی نوع جدیدی از سینما در ترکیه داشته است، اذعان دارند؛ اما در کمتر مطالعه‌ای بر جزئیات این تأثیرپذیری و به‌ویژه عوامل شکل‌گیری موج جدید سینمای ترکیه و نقش یگانهٔ یِلْماز گونَی در متحول‌سازی مفاهیم و گسترش این سبک سینمایی اشاره شده است.

۲-۱- روش‌شناسی تحقیق

در این مطالعه به روش نظریهٔ زمینه‌ای[2] در پژوهش‌های کیفی ابتدا داده‌های موجود (آثار شاخص فیلم‌ساز کُرد یِلْماز گونَی) به‌دقت مطالعه شد و از دل آن‌ها با استفاده از شیوهٔ «کدگذاری باز» مفاهیمی استخراج گردید. این یافته‌های متعدد در مرحلهٔ دوم یعنی مرحلهٔ «کدگذاری محوری» غربالگری و تنها مفاهیمی باقی ماند که در وهلهٔ اول بسیار تکرار شده بودند (حداقل اگرنه در تمام فیلم‌ها، اما در بیشترین آن‌ها) و می‌توانستند جوابی باشند برای پرسش‌های تحقیق. پس در این مرحله تعداد زیادی از فیلم‌ها و داده‌ها از گردونهٔ تحقیق خارج شد و در مرحلهٔ نهایی، محقق طی پروسهٔ «کدگذاری انتخابی»، دست به کشف معنا در ضمن تحلیل داده‌های باقی‌مانده از طریق استناد به مطالعات قبلی و برساخته‌های جدید زد. با این رویکرد تنها مفاهیمی که مشخصاً در چهارچوب موضوع تحقیق قابل دسته‌بندی بودند، انتخاب و با توجه به خوانش هومی بابا در حوزهٔ مطالعات پسااستعماری هویت این انتخاب‌ها نهایی گردید.

۳- هومی بابا و نظریهٔ درهم‌آمیزی[3]

هومی بابا[4] معتقد است فضایی وجود دارد که مستعمره می‌تواند در آن علایق و تجربیات خود را در قالب مفاهیم و واژگان خود به دیگری بنمایاند و به این شکل مرزبندی‌هایی که میان خود و دیگری وجود داشته است،

[2] Grounded Theory
[3] Hybridity
[4] Homi K. Bhabha.

کمرنگ و کمرنگ‌تر می‌شود از دیدگاه هومی بابا در روابط استعماری، هویتِ هیچ‌کدام از دو طرف، اصیل نیست و هر دو برای برساخت هویت خود به دیگری نیازمند هستند. درواقع هنگامی‌که هر یک از دو طرف با دیدن دیگری تفاوتی را احساس کند، سعی می‌کند با نزدیک کردن خود به دیگری مرزهای سنتی و کهنه‌ای را که میان خود با دیگری وجود دارد، پشت سر نهد. هومی بابا معتقد است همین تفاوت‌های فرهنگی باب گفتمانی را میان مستعمره و استعمارگر می‌گشاید که درنتیجهٔ آن، استعمارگر نیز در این رابطهٔ دوسویه در معرض ناخودآگاه مستعمره قرار می‌گیرد (برنه، ۲۰۰۹). او به تأسی از ژاک لاکان[5] اضافه می‌کند که مستعمره زمانی قادر خواهد بود در برابر قدرت استعمارگر مقاومت کند که بتواند نگاه استعمارگر را به خود پاسخ گوید و او نیز به استعمارگر نگاه کند و با نگاه خود قدرت استعمارگر را به چالش بکشد. مستعمره این هدف را تنها با کمک تقلید می‌تواند محقق سازد. ازآنجاکه فرهنگ استعمارگر دارای قدرت تام نیست، پس به همان اندازه که تأثیر می‌گذارد، تأثیر نیز می‌پذیرد. یا به تعبیری تقلید به همان اندازه که ابزار قدرت است، ابزار مقاومت نیز است. تغییراتی که مستعمره در فرهنگ استعمارگر به وجود می‌آورد تا به آنجا ادامه می‌یابد که درنهایت توازنی میان غالب و مغلوب به وجود می‌آید و نقاط شباهت، بیشتر از تفاوت‌ها می‌شوند. این مفهوم را هومی بابا در قالب تئوری دورگه[6] مطرح می‌کند؛ به این معنا که مستعمره با ترکیب بخش‌هایی از فرهنگ خود با فرهنگ استعمارگر زمینه‌ای فراهم می‌کند که نه تنها بتواند در مقابل آن مقاومت کند، بلکه امکانی می‌یابد تا از این طریق هویت فرهنگی خود را حفظ و مطرح نماید (جنیسبورگ، ۲۰۱۰). یکی از نکات قابل‌توجه در تحلیل مناسبات قدرت این مسأله است که قدرت همیشه با مقاومت همراه است و پذیرش قدرت از جانب سوژه‌ها به معنای عدم مقاومت آن‌ها نیست، بلکه آن‌ها می‌توانند با اعمال دو نوع مقاومت، اصطکاکی[7] و قصدمندانه[8] که تنها شاخصهٔ مشترک میان آن‌ها محدود کردن قدرت است به مقابله با قدرت بپردازند (باربالت، ۱۹۸۵).

۴- موسیقی آرابسک و ادبیات شفاهی در سینمای مقاومت [9]

موسیقی کلاسیک عثمانی[10] بارزترین شکل رایج موسیقی در شش قرن زمامداری امپراتوری عثمانی (۱۲۹۹ تا ۱۹۲۲) بود که با به قدرت رسیدن کمال آتاتورک[11] و تشکیل جمهوری ترکیه در ۱۹۲۳ و در راستای تشکیل دولت تُرکی، کم‌کم جای خود را به شکل ملی‌شدهٔ موسیقی یعنی موسیقی خلق تُرک[12] داد که نوعی از موسیقی محلی با ریشه‌های قوی فولکلور بود. سازهای نی[13]، قانون[14]، دایره[15]، عود[16] که از بارزترین ادوات موسیقی کلاسیک

---

[5] Jacques Lacan
[6] hybridity
[7] frictional resistance
[8] ntentional resistance
[9] Arabesque
[10] Ottoman classical music
[11] در اواخر جنگ جهانی اول که ترکیه مورد هجوم فرانسه و ایتالیا از جنوب و یونان از شرق قرارگرفته بود، آتاتورک رهبری جنگ استقلال ترکیه و خیزش علیه خلافت امپراتوری عثمانی را بر عهده گرفت و سرانجام در سال ۱۹۲۳ با اعلام استقلال ترکیه، نظام جمهوری را در کشور اعلام و خود از آن تاریخ تا زمان مرگش در سال ۱۹۳۸، رئیس‌جمهور ترکیه شد.
[12] Turkish folk music یا Türkiyə xalq musiqisi
[13] Ney
[14] Qanun
[15] Dayereh
[16] Oud در فارسی بربط

عثمانی بود، جای خود را به تار آذری[۱۷]، کمانچه[۱۸]، تولوم[۱۹] و باغلاما[۲۰] دادند. هرچند منشأ این سازها لزوماً تُرکی نبودند، اما اجرای ملودی‌های تُرکی و به‌ویژه زبان و محتوای تُرکی اشعار، هویت اصلی موسیقی خلق تُرک را تشکیل می‌داد (بلگه، ۱۹۹۰).

هم‌زمان با تحولات عرصهٔ موسیقی بین سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰ در سینما نیز نمایش فیلم‌های مصری رونق فراوانی یافته بود. این فیلم‌ها که مشحون از صحنه‌های رقص و آواز عربی بود، خود باعث پیدایش نوعی سلیقهٔ موسیقیایی شده بودند. در کافه‌ها و مجالس و حتی در خود فیلم‌های تولیدی سینمای ترکیه، جای پای این گرایش به رقص و موسیقی و نیز پوشش و آرایش مشابه این فیلم‌ها دیده می‌شد. هرچند در سال ۱۹۴۸ نمایش فیلم‌های مصری در ترکیه ممنوع اعلام شد و فیلم‌های غربی جای آن‌ها را در سینماها گرفتند، اما این نوع موسیقی باوجود به حاشیه رانده شدن و ممنوعیت در میان عوام تداوم یافت و با قبول تغییراتی در ساختار و اشعار، اسباب سرگرمی در کافه‌ها و قهوه‌خانه‌ها شد.

سال ۱۹۵۰ را باید سرآغاز تحول مهمی در موسیقی ترکیه به دلیل پیدایش سبک جدیدی از موسیقی تحت عنوان آرابسک دانست که بیشتر خوانندگان و نوازندگان آن را کولی‌ها و مهاجران حاشیه‌نشین از مناطق مرزی شرق ترکیه (غالباً کُردها) تشکیل می‌دادند. مخاطبان اصلی این موسیقی نیز کارگران و مردم طبقهٔ متوسط به پایین و یا همان حاشیه‌نشین‌ها بودند[۲۱] که در قهوه‌خانه‌ها، کافه‌ها، کوچه و خیابان‌ها؛ و یا در مینی‌بوس‌های بین‌شهری شنوندگان و مخاطبان اصلی این نوع موسیقی بودند. موسیقی آرابسک ترکیبی از موسیقی تُرکی، کُردی و ارمنی بر بستر اصلی موسیقی عربی و کُردی، اما با اشعار تُرکی است و حضور بارز ملودی‌های محلی کُردی و نیز استفاده گسترده از سازهای محلی همچون دوزله[۲۲]، سورنا[۲۳]، باغلاما، دف[۲۴]، شمشال[۲۵] و نی‌انبان[۲۶] از مشخصه‌های این سبک موسیقایی است.

۴-۱- موسیقی، ادبیات و فرهنگ مقاومت

با استناد به مفهوم دورگه در خوانش هومی بابا، می‌توان عوامل ایجادکنندهٔ سبک آرابسک در موسیقی و نحوهٔ شکل‌گیری فرهنگ مقاومت از طریق آن را این‌گونه برشمرد.

الف) ممنوعیت زبان کُردی

با توجه به سیاست‌های بازدارنده و سرکوب شدید زبان‌های قومی، گویشوران گروه زبانی به حاشیه رانده‌شده (در اینجا زبان کُردی) در آوازهای آرابسک به تقلید از زیان استعمارگر، اشعار آوازها را به زبان تُرکی اجرا کرده تا ضمن عبور از چهارچوب‌های بازدارنده (سانسور) بتوانند مفاهیم موردنظر خود را در قالب محتوای اشعار بیان کنند.

---

[17] Tar

[18] Karadeniz kemençesiyle، کارا دنیز کمانچه سی (لیرا)

[19] Tulum یا همان نی‌انبان

[20] Bağlama

[۲۱] هم‌زمانی شکل‌گیری و مشابهت موسیقی لاله‌زاری (کوچه‌بازاری) ایران با موسیقی سبک آرابسک از دیدگاه کارکردهای جامعه‌شناسانه موسیقی قابل تأمل است.

[22] Duzele

[23] Sorna

[24] Daf

[25] Shemshal

[26] Bagpipes

ب) ممنوعیت نمایش فیلم‌های مصری

محبوبیت سینمای مصر در میان مردم و نیز همسایگی ترکیه با دو کشور بزرگ عرب‌زبان (سوریه و عراق) و نیز تأثیرات ناشی از موسیقی اسلامی دوران امپراتوری عثمانی امکانی فراهم کرد تا ملودی آشنای عربی به‌عنوان بستری از پیش آماده نقش اصلی را در پیدایش آرابسک ایفا کند، اما با توجه به مرز مشترک ترکیه با سوریه، عراق و ایران و قبول این واقعیت که ساکنان این مناطق مرزی عمدتاً کُردزبان هستند و همچنین بنیان‌گذاران سبک آرابسک نیز اکثراً خود کُردهای شرق ترکیه بودند، امکانی فراهم کرد که در کنار ملودی‌های عربی، موسیقی مقامی کردی (که مشابهت‌های فراوانی با موسیقی مقامی عربی دارد) امکان بروز بیابد و در سایهٔ محبوبیت و اقبال اجتماعی موسیقی عربی، نه‌تنها امکان بروز و گسترش، بلکه از خطر نابودی و فراموشی نیز رهایی یافت. از سویی دیگر با توجه به قانون ممنوعیت فیلم‌های عربی که مشحون از صحنه‌های رقص و آواز بودند، بازسازی و احیای سبک موسیقی این فیلم‌ها خود نوعی مقاومت مدنی و فرهنگی در برابر سلطهٔ استعمارگرانهٔ دولت و اعمال سانسور و محدودیت دولتی بود. هرچند در میان ساکنان شرق ترکیه اقلیت عرب نیز حضوری جدی داشتند و آن‌ها نیز توانستند به این طریق اقدام به حفظ و احیای فرهنگ موسیقیایی خود کنند.

پ) ممنوعیت موسیقی اقلیت‌ها

سیاست همگون‌سازی فرهنگی که به‌شدت درصدد سرکوب خرده‌فرهنگ‌ها بود، عملاً اجازهٔ بروز مستقیم فرهنگ موسیقیایی اقلیت‌ها را غیرممکن ساخته بود؛ در نتیجه استفاده از ملودی‌ها و سبک اجرای مقامی آوازهای کُردی در قالب ساختاری موسیقی تُرکی، نه‌تنها نوعی از به چالش کشیدن سیاست مذکور بود، بلکه کمک بسیار مؤثری برای حفظ و اشاعهٔ موسیقی کُردی بود. امروزه گروهی از موسیقیدانان مطرح کُرد چون (نظام‌الدین‌آریچ[۲۷]، جوان حاجو[۲۸]، شوان پرور[۲۹] و ...) که عمدتاً مهاجران خارج از موطن خویشند، تلاش می‌کنند با احیای دوبارهٔ ملودی و اشعار این آوازها، اقدام به بازسازی شکل اصیل موسیقی کُردی نمایند که در طول این سال‌ها به‌ناچار تحت عنوان موسیقی تُرکی ارائه شده‌اند.

ت) ترویج موسیقی خلق

اصرار دولت برای ترویج «موسیقی خلق تُرک» در هنرستان‌ها و مراکز آموزش موسیقی، از یک سو و نیز مقابله با موسیقی کلاسیک عثمانی، عربی، کُردی، ارمنی و یونانی از سوی دیگر، عملاً با سر برآوردن این سبک موسیقی به چالش کشیده شد. موسیقی آرابسک ابتدا به‌طور غیررسمی توسط نوازندگان دوره‌گرد در محله‌ها و اماکن عمومی رشد کرد و بعدها پخش آن‌ها از طریق رادیوهای سوریه و مصر و نیز تولید کاست و صفحه‌های گرامافون موجب گسترش بیشتر این شکل موسیقیایی در جامعه شد. همان‌طور که قبلاً اشاره شد استفاده از این موسیقی

---

[۲۷] Nîzamettîn Arîç متولد ۱۹۵۶ آغری ترکیه، هنرمند نقاش، سینماگر و موسیقیدان کُرد و از نوازندگان و خوانندگان سبک آرابسک که به دلیل خواندن آواز به زبان کُردی ۱۵ سال در ترکیه زندانی شد و سپس با فرار به اروپا در آلمان پناهنده گشت. آریچ اکنون به‌جز ترانه‌سرایی و آهنگسازی در بازسرایی ترانه‌های آرابسک به زبان کُردی فعالیت می‌کند.

[۲۸] Ciwan Haco متولد ۱۹۷۵ در قامشلو سوریه، خوانندهٔ مشهور کُرد که موزیک اصیل کُردی را به سبک فولک –راک می‌خواند و در شکلی جدید پی‌ریزی کرده است.

[۲۹] Şivan Perwer متولد ۲۳ سپتامبر ۱۹۵۵ در روستای سیورک، حدفاصل شهرهای دیاربکر و شانلی‌اورفه در ترکیه، با نام اصلی اسماعیل آیگون (İsmail Aygün) از اسطوره‌های موسیقی و از شخصیت‌های ملی کُردهاست. ترانه‌های وی اکثراً حماسی و میهن‌پرستانه است.

در فیلم‌های سینمایی نیز نقش مهمی در تداوم و گسترش موسیقی آرابسک داشت که این عوامل عاقبت امکان پذیرش رسمی این سبک موسیقی توسط دولت را در پی داشت.

ث) حاشیه‌نشینی و گسترش فرهنگ کولی

غرب‌گرایی، صنعتی شدن، ترویج شهرنشینی و کوچ اجباری عشایر و روستائیان که حاصل سیاست‌های کمالیسم بود، در پیدایش فرهنگ موسیقی کولی ازجمله آرابسک نقش مهمی ایفا کرد تا از این طریق اجتماعات کوچک‌تر بتوانند هویت و فرهنگ خود را حفظ کنند. این مورد نیز نوعی مقاومت در مقابل سلطه و برساخت هویت اقلیت در برابر اکثریت بود (شکلی از دیاسپورا در داخل مرزهای کشور). راهکار این مقاومت از طریق کم کردن شکاف‌های هویتی بین گروه اکثریت با اقلیت‌های قومی، امکان همگرایی اجتماعی و حس مبارزه با سلطه بود. به تعبیر گیدنز هرچند فرودست امکان اعمال قدرت به‌اندازهٔ حاکم را ندارد، اما می‌تواند با یک صورت‌بندی جدید، قدرت خود را در قالب مقاومت اعمال کند (گیدنز، ۱۹۷۹).

موسیقی آرابسک از همان اوایل شکل‌گیری به‌عنوان یک اعتراض مدنی و جنبش بدون خشونت علیه سیاست‌های دولت ترکیه خود را نشان داد و با گسترش آن در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ در سرتاسر کشور عملاً بخشی از بازنمایی هویت فرهنگی اقلیت در برابر نفوذ فرهنگی همه‌جانبهٔ قدرت حاکم بود. شکل دورگهٔ آرابسک عاملی شد تا فرهنگ‌های مختلف اقلیت و اکثریت آمادهٔ پذیرش آن باشند تا جایی که به دلیل محبوبیت و گسترش اجتماعی‌اش دولت دیگر توان مهار آن را نداشت.

۴-۲- سینمای آرابسک

اولین آشنایی ترکیه با سینما برمی‌گردد به یک سال بعد از تولد سینما در فرانسه، یعنی آخرین روز دسامبر سال ۱۸۹۶ که هنوز زمامداران عثمانی بر کشور حکومت می‌کردند. زیگموند واینبرگ[۳۰] آلمانی در برج گالاتاسرای[۳۱] استانبول و در میخانه‌ای، تماشاچیان خود را سرخوش از مستی تماشای فیلم *ورود قطار به ایستگاه* می‌کند. بقایای خیابان معروف یشیل چام[۳۲] که اولین شرکت‌های فیلم‌سازی ترکیه در آن تأسیس شدند، هنوز از بالای این برج قابل رؤیت است؛ خیابانی که بیشتر شرکت‌های خصوصی سینمایی در آن فعالیت می‌کردند و ارزشی برابر با هالیوود در سینمای آمریکا یا بالیوود در سینمای هند در ترکیه دارد. در سال‌های شکوفایی یشیل چام، بین دهه‌های ۵۰ و ۷۰، سالانه بیش از ۲۵۰ فیلم در ترکیه ساخته می‌شد. تقریباً دو دهه پس از نمایش اولین فیلم، انور پاشا، وزیر جنگ وقت، واینبرگ را به‌عنوان مدیر مرکز سینمایی ارتش برگزید. واینبرگ در این نهاد که در سال ۱۹۱۵ بنیاد گذاشته شد، علاوه بر تهیهٔ فیلم‌های مستند جنگی و سفرهای امپراتوران به ترکیه، وزیر جنگ را به ساختن فیلم‌های غیر مستند و داستانی هم تشویق کرد.

---

[30] Sigmund Weinberg
[31] Galatasaray یا Galata Kulesi
[32] Yeşilçam

اولین فیلم تُرکی‌ای که تهیه شد، مستندی جنگی با نام *تخریب بنای یادبود روسیه در سن استفانو*[۳۳] بود که در نوامبر سال ۱۹۱۴ توسط فؤاد اوزکینای[۳۴] یکی از افسران ارتش ترکیه ساخته شد: روز نمایش این فیلم را در تاریخ سینمای ترکیه روز تولد سینمای واقعی تُرک می‌دانند. محسن ارطغرل[۳۵]، هنرمند معروف تئاتر در سال ۱۹۱۶ از آلمان به‌قصد فعالیت در تئاتر و سینما به ترکیه بازگشت و اولین شرکت غیردولتی سینما را با نام کمال فیلم[۳۶] در سال ۱۹۲۱ تأسیس کرد. نخستین فیلم سینمایی محسن ارطغرل با عنوان *پیراهنی از آتش*[۳۷]، روایت جنگ رهایی‌بخش ملی ترکیه به رهبری مصطفی آتاتورک بود. در این فیلم زنان مسلمان تُرک، ازجمله خالده ادیب آدیوار[۳۸] برای اولین بار جلوی دوربین قرار گرفتند و به ایفای نقش پرداختند. برخلاف تصور، پس از نخستین کودتای ارتش در سال ۱۹۶۰ علیه دولت عدنان مندرس[۳۹]، تولید فیلم نه تنها کاهش نیافت، بلکه افزایش نیز یافت و تنها در سال ۱۹۶۱، ۱۱۳ فیلم ساخته شد. با این کودتا روند فکری جدیدی با عنوان جنبش واقع‌گرایی اجتماعی در سینمای ترکیه[۴۰] شکل گرفت. نمایندهٔ بارز این جنبش سینمایی، کارگردان نوگرای این کشور، متین ارکسان[۴۱] بود که خطوط اصلی مفاد این حرکت اجتماعی را برای اولین بار در فیلمش، *آن‌سوی شب‌ها*[۴۲] مطرح کرد (متین قاسم، دنیز آتایتر؛ ۲۰۱۲). با شکل‌گیری سینمای تجاری در سال ۱۹۶۵، نمایش فیلم‌های ارزان هالیوودی، ساخت کُمدی‌های سطحی (با موضوع عشق، انتقام و خیانت) و نیز رشد سیستم ستاره‌سازی رونق فراوانی یافت، در سال‌های ۱۹۷۰-۱۹۸۰ هرسال به‌طور میانگین ۲۵۰ فیلم تولید می‌شد، اما به دلیل سطح نازل پرداخت سینمایی و ظهور تلویزیون، به‌تدریج جذابیت خود را از دست دادند. در همین دوران بود که ژانر آرابسک[۴۳] در سینمای ترکیه به وجود آمد. هم‌زمان با ممنوعیت نمایش فیلم‌های مصری، قانون حمایت از تولیدات بومی سینما در سال ۱۹۴۸ توسط شهرداری‌ها به اجرا درآمد که اخذ مالیات از فیلم‌های بومی را از ۷۵ درصد به ۲۵ درصد کاهش داد (ساواش، ۲۰۱۱). این تحولات موجب شد که شرکت‌های کوچک خصوصی که رقیب جدی‌ای چون فیلم‌های مصری و غربی را در عرصهٔ سینما غایب می‌دیدند برای تولید فیلم بومی یکی پس از دیگری سر برآورند و در خیابان بی اوغلو[۴۴] استانبول ده‌ها شرکت فیلم‌سازی تأسیس شد که تحت عنوان کلی یِشیل چام[۴۵] (کاج سبز) شناخته می‌شدند. عمده تولیدات این شرکت‌ها، فیلم‌هایی با مضامین عشق‌های هوس‌انگیز و خوش‌فرجام و کمدی‌های موزیکال

---

[33] Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı(1914)
[34] Fuat Uzkınay
[35] Muhsin Ertuğrul
[36] Kemal Film
[37] Ateşten Gömlek 1923
[38] (1884-1964) Halide Edip Adıvar

[۳۹] Adnan Menderes (۱۹۶۱-۱۸۹۹) اولین رئیس دولت ترکیه مدرن بود که به صورت دمکراتیک با رأی مردم انتخاب‌شده بود. وی از سال ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ نخست‌وزیر ترکیه بود و یکی از بنیانگذاران حزب دموکرات در سال ۱۹۴۶ بود. در پی کودتای نظامی ۱۹۶۰ از قدرت برکنار و طی یک دادگاه نمایشی به اعدام محکوم شد.

[40] Türk Sinemasinda Toplumsal Gerçekçilik - Turkish Social Realism In Motion

[۴۱] Metin Erksan کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس اهل ترکیه (۱۹۲۹- ۲۰۱۲) فیلم او، *تابستان خشک* (۱۹۶۴)، برنده خرس طلایی از چهاردهمین جشنوارهٔ فیلم برلین شده است. ارکسان در این فیلم، به مقولهٔ عشق به جنس مخالف در قالب داستانی پرکشش بین دو روستایی، با دیدی اجتماعی و نوگرایانه می‌پردازد.

[۴۲] Beyond the Nights (1960) او برای این فیلم موفق به کسب جایزهٔ بهترین فیلم‌نامه از جشنوارهٔ فیلم استانبول شد.

[43] Arabsek
[44] Beyoglu
[45] Yeşilçam

بودند که به تقلید از فیلم‌های کمدی ایتالیایی و بارگه‌هایی متأثر از سینمای هند و مصر تولید می‌شدند[۴۶]. مضامین و سبک این فیلم‌ها که اکثراً دارای صحنه‌های آوازخوانی و رقص در کافه‌ها و کاباره‌ها بود، تولیدکنندگان فیلم را تشویق کرد که با توجه به محبوبیت موسیقی آرابسک، از این شکل موسیقیایی در فیلم‌هایشان استفاده کنند.

به این ترتیب موسیقی آرابسک نه‌تنها به‌عنوان عنصر اصلی و آشنای این فیلم‌ها مطرح و محبوب‌تر شد، بلکه توانست ماهیت خود را حفظ و اشاعه دهد. تعداد خوانندگان و نوازندگان این سبک موسیقیایی هر روز بیشتر و بیشتر شد و میزان مقاومت‌هایی هم که در مقابل آن به‌عنوان یک موسیقی سطحی و مبتذل از سوی هنرمندان وجود داشت، روزبه‌روز کاهش یافت؛ تا جایی که خوانندگان مطرح و مهمی چون زهرا بیلیر[۴۷]، ابراهیم تاتلی‌سس[۴۸]، اورهان گنجه‌بای[۴۹]، مسلم گورسس[۵۰]، گیلای[۵۱]، فردی تیفور[۵۲] و ... در این سبک آواز خواندند و حتی دوشاخه پاپ و راک نیز از این موسیقی توسط هنرمندان جوان‌تری چون اوزجان دنیز[۵۳]، محسون قرمزی گل[۵۴] و دیگران منشعب شد. امکان حضور خوانندگان و نوازندگان زن در جامعه به سبب شکل مردمی و غنائی آرابسک بیشتر شد و عملاً زنان نیز توانستند در گفتمان هنری و فرهنگی حاصل از فضای ایجادشده مشارکت داشته باشند. تنها در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۷۵ بالغ بر دو هزار و پانصد فیلم توسط شرکت‌های موسوم به کاج سبز (یِشیل چام) تولید و به نمایش درآمد. به‌طوری‌که بر اساس آمار سازمان جهانی نمایش فیلم[۵۵]، در سال ۱۹۶۶ ترکیه چهارمین کشور بعد از هند با آمار تولید سالیانه ۲۳۸ فیلم بود (سایت فیلم رفرنس ۲۰۱۶). سیستم ستاره‌سازی به سبک فیلم‌های آمریکایی در این دوران رونق فراوانی یافت و کم‌کم تمایل به مضامین اجتماعی و نمایش زندگی مدرن شهری و ملودرام‌های عاشقانه با چاشنی مسائل اخلاقی، محتوای بیشتر فیلم‌ها را تشکیل می‌داد. حضور خوانندگان موسیقی آرابسک به عنوان هنرپیشهٔ اصلی فیلم‌ها و نیز اجرای موسیقی با صدای خود این خواننده–هنرپیشگان نه تنها سیستم ستاره‌سازی را بیش‌ازپیش گسترش داد، بلکه بر محبوبیت فیلم‌های سینمایی تولیدشده نیز افزود. تأسیس تلویزیون TRT در سال ۱۹۶۸ و نیز بروز هرج‌ومرج‌های سیاسی در سال ۱۹۷۰ که توأم با رواج مجدد سخت‌گیری و سانسور فیلم‌ها بود، کم‌کم تمایل مردم برای رفتن به سینما را کاهش داد و بحران اقتصادی، گریبان فیلم‌سازان و شرکت‌های تولید فیلم را گرفت. به‌طوری‌که آمار تولید در سال ۱۹۸۰ تنها ۶۸ فیلم بود که تعدادی از آن‌ها نیز امکان نمایش عمومی نیافتند (استوکس، ۱۹۸۹).

۵- بحث و بررسی: یِلْماز گونَی و سینمای مقاومت

هرچند رایج‌ترین مضامین در فیلم‌های آرابسک تا دوران افول آن، بیشتر موضوعات کمدی و اخلاقی سرگرم‌کننده بود، اما به‌موازات فراگیرشدن و اقبال اجتماعی از این ژانر، گروهی از فیلم‌های مبتنی بر موسیقی آرابسک با مضامین جدیدتر و متفاوت از موج موجود نیز امکان بروز یافتند که می‌توان آن‌ها را در قالب سینمای روشنفکرانهٔ

---

[۴۶]- در ایران نیز این موج سینمایی تحت عنوان فیلم فارسی شناخته می‌شود.

[47] Zehra Bilir
[48] İbrahim Tatlıses
[49] Orhan Gencebay
[50] Muslum Gurses
[51] Gülay
[52] Ferdi Tayfur
[53] Özcan Deniz
[54] Mahsun Kırmızıgül
[55] The international film productions

ترکیه دسته‌بندی کرد. عمر لطفی‌آکاد[۵۶] کارگردان پیشگام و فیلم‌ساز مطرح ترکیه در سال ۱۹۵۲ با ساخت فیلم *به نام قانون*[۵۷] و مطرح کردن مسائل اجتماعی‌ای همچون جنگ‌های طایفه‌ای و قتل‌های ناموسی، عملاً شکل نوینی از مضامین اجتماعی را در قالب سینمای آرابسک عرضه نمود و تا سی سال بعد نیز مسألهٔ کوچ اجباری، تعصب‌های عشیره‌ای، جنایات ناموسی و زندگی مردم حاشیه‌نشین محور اصلی فیلم‌های روشنفکری در ژانر آرابسک بود. فیلم *دوست*[۵۸] به کارگردانی یلْماز گونَی در سال ۱۹۷۴ شکل جدیدی از درام اجتماعی را به سینمای ترکیه معرفی کرد؛ اما با کودتای دوم ترکیه در سال ۱۹۸۰ دههٔ تلخی برای سینمای ترکیه رقم خورد. فیلم‌های یلْماز گونَی که به مسألهٔ فقر و حاشیه‌نشینی ناشی از جامعهٔ دوقطبی آن دوران ترکیه و تمرکز بر زنان در این جامعه می‌پرداخت، آماج موج سهمگین سانسور و توقیف قرار گرفت. به عنوان نمونه نمایش فیلم *راه*[۵۹] تا سال ۱۹۹۹ در ترکیه ممنوع بود، درحالی‌که این فیلم نه‌تنها از جشنواره فیلم کَن[۶۰] موفق به دریافت نخل طلا در سال ۱۹۸۲ شد، بلکه در کنار فیلم دیگر او، *رمه*[۶۱] جزو ده فیلم برتر همهٔ دوران سینمای ترکیه به انتخاب منتقدان سینمایی ترکیه بود. با نگاهی دقیق به آثار یلْماز گونَی، چه در حیطهٔ بازیگری و چه به عنوان نویسنده و کارگردان، می‌توان تأثیرپذیری سینمای او را از موج دوم آرابسک و سینمای روشنفکری به‌وضوح دید؛ هرچند خود یلْماز به‌عنوان کارگردانی پیشتاز و ممتاز در سینمای ترکیه مؤلفه‌های بسیاری از این ژانر سینمایی را در فیلم‌هایش رواج داد و با چینش معنی‌داری از دل آن‌ها خوانشی پسااستعماری و نگاهی هویتی را برجسته ساخت. در ادامه به‌طور خلاصه به بارزترین نشانه‌های هویتی در فیلم‌های یلْماز گونَی اشاره می‌کنیم که بعدها در آثار دیگر فیلم‌سازان کُرد و حتی غیرکُرد برای نمایش مردم به حاشیه رانده‌شده و اقلیت‌های قومی مورد استفاده قرار گرفت.

الف) حاشیه‌نشینی و کوچ اجباری: داستان اکثر فیلم‌های یلْماز و نیز مکان‌های مورداستفاده در فیلم‌های او به‌طور مستقیم بر پدیدهٔ حاشیه‌نشینی در مجاورت شهرهای بزرگ و نیز نمایش گجه کندوها[۶۲] و آدم‌های حاشیه‌ای مستقر در این مکان‌ها می‌پردازد؛ تا به شکلی واضح و قابل رؤیت بر اختلافات طبقاتی، عدم توازن اقتصادی در جامعه، طردشدگی، فقر و بحران اجتماعی و فرهنگی و نیز تبعیض ناشی از سیاست‌های حکومتی اشاره کند. نمونهٔ بارز این آثار که به بازنمایی این مؤلفه‌ها پرداخته‌اند، دو فیلم *رمه* و *امید* است.

ب) قهرمانان متعصب: در بیشتر فیلم‌های یلْماز مردان متعصب، با افکار برآمده از روش زندگی عشیره‌ای حضور دارند (در زبان تُرکی، این گروه از مردها را اصطلاحاً «ماچو»[۶۳] می‌نامند). ماچوها برآمده از یک تفکر دگم مردسالارانه و با نگرش‌هایی ناهنجار به موضوع حقوق و جایگاه زنان و کودکان هستند. آن‌ها نمایانگر خشونت و تفکری ارتجاعی‌اند که توان مطابقت با شرایط اجتماع به‌ویژه در خارج از جامعهٔ عشیره‌ای خود را ندارند. ماچوها

---

[56] Ömer Lütfi Akad
[57] Kanun Namına
[58] Arkadaş 1974
[59] Yol 1982
[60] Cannes Film Festival
[61] The Herd 1978

[۶۲] Gecekondu محله‌های گجه کوندونشین، بخش‌هایی هستند که در درون و پیرامون شهرهای بزرگ ترکیه قرار دارند، اما از نظر کالبدی و اجتماعی با بقیهٔ بخش‌های شهر، متفاوتند. بخش عمدهٔ ساکنان آن را مهاجرین روستایی تشکیل می‌دهند که مستقیماً از روستا مهاجرت نموده و یا پس از مدتی اقامت در شهری کوچک‌تر در منطقه مبدأ مهاجرتشان، خود را به این محلات گجه کوندونشین پیرامون کلان‌شهر رسانده‌اند. گجه کندوها سرپناه و یا خانه‌های محقری هستند که بدون توجه به ضوابط و مجوزهای ساختمانی، به‌صورت غیرمجاز و بدون حق مالکیت زمین، ساخته‌شده‌اند. معمولاً پس از برپائی گجه کوندوها، بااینکه جمعیت زیادی در آن ساکن می‌شوند، اما تا مدت زیادی ازهر زیرساخت، تأسیسات و تسهیلات شهری بی‌بهره‌اند.

[63] Maço

در فیلم‌های یلْماز گونَی قهرمانان به حاشیه رانده‌شده‌ای هستند که خشونت و فشار جامعهٔ بالادستی را چون آینه‌ای، خود نیز به مجموعه فرودست‌تر خویش اعمال می‌کنند. ماچوها سمبل تفکر غلط و ارتجاعی سنتی هستند که در روزگار معاصر نتوانسته‌اند خود را با شرایط وفق دهند. شخصیت هامو[۶۴] در فیلم *رمه*، مولود، تمام مردان خانواده آمنه و نیز پدر و برادر زینه در فیلم *راه*، جبار در فیلم *امید* نمونه‌هایی از این ماچوها هستند.

پ) پایانه‌ها، وسایل نقلیه و جاده: استفادهٔ مکرر از وسایل نقلیه‌ای همچون قطار و مینی‌بوس و نیز ایستگاه‌های قطار و پایانه‌ها و همچنین تم[۶۵] سفر و جاده در فیلم‌های آرابسک به‌طور ضمنی دلالتی بر مهاجرت و زندگی همیشه در سفر مردم جنوب شرقی آناتولی (کُردها) دارد. اکثر کسانی که از پس سال‌ها می‌توانستند پس‌اندازی جمع کنند، مینی‌بوس یا کامیونی می‌خریدند و بدون شک موسیقی آرابسک، توری‌های دور پنجره‌ها و گل‌های مصنوعی جزو لاینفک این کامیون و مینی‌بوس‌ها بود. موسیقی آرابسک که به موسیقی مینی‌بوسی هم مشهور است، تنها یک ژانر موسیقیایی نبود، بلکه حامل فرهنگ و سبک زندگی خاص خود نیز بود که بر تیپ ظاهری و پوشش افراد هم تأثیر فراوانی گذاشت. تقریباً در تمام فیلم‌های یلْماز با تأکید بسیاری این مکان‌ها و وسایل نقلیه دیده می‌شود. اهمیت این مسأله تا حدی است که در ترکیه اصطلاح «دولموش»[۶۶] که به معنای وسایل نقلیهٔ شهری و بین‌شهری مملو از جمعیت است، بیانگر وضعیت اجتماعی قشر کم‌درآمد و حاشیه‌ای است که روزانه ناچار از سفر با این وسایل حمل‌ونقل عمومی هستند. این تصاویر بر اختلافات شدید فرهنگی و اقتصادی بین گروه‌های اجتماعی تأکید می‌کند و خود این مکان‌ها و وسایل نقلیه، نشانه‌ای برای تفکیک هویتی بین «خود» و «دیگری» می‌گردد. حاشیه‌نشینان مینی‌بوس سوار (خود) در مقابل قشر مُرَفهی که با وسایل نقلیهٔ شخصی سفر می‌کنند و جابه‌جا می‌شوند (دیگری). بدون شک این مکان‌ها و وسایل نقلیه با خود فرهنگی خاص نیز به همراه دارند. در اکثر فیلم‌های یلْماز نوازندگان دوره‌گرد که به اجرای موسیقی‌های آرابسک می‌پردازند، در این مکان‌ها حضور دارند و موسیقی و آوازشان در یک کارکرد معنایی، دلالتی بر هویت اقلیت‌های قومی و تأکید بر فرهنگ دورگه‌ای دارد که آرابسک خود از دل آن سر برآورده است. ملودی‌های نواخته شده در این صحنه‌ها در طول فیلم بارها تکرار شده و به شکل موتیفی، کلیت موسیقیایی فیلم‌ها را می‌آفرینند. نمونهٔ بارز این صحنه‌ها در فیلم‌های *راه* (شکل شماره ۱) و *رمه* قابل‌مشاهده است.

شکل شماره ۱: نمایی از نوازندگان موسیقی آرابسک در فیلم راه ساختهٔ یلْمازگونَی

ت) سقوط ارزش‌های خانوادگی: در اکثر فیلم‌های یلْماز گونَی متلاشی شدن خانواده‌ها به دلایل متعددی همچون فقر، زندان، قاچاق، مهاجرت، تعصبات مردسالارانه و ... موضوعیت خاصی دارند. تقریباً هیچ‌کدام از آثار یلْماز را نمی‌توان یافت که نمایش این گسست‌های خانوادگی در آن محوریت نداشته باشد. هرچند موضوع خانواده و ازهم‌پاشیدگی و نهایتاً سقوط روابط در سایر فیلم‌های این سبک هم وجود دارد، اما دلایل ظهور این پدیده در این دو نوع سینما به‌طور بارزی متفاوتند. در فیلم‌های سینمای تجاری منشأ این گسست فریب، زیاده‌خواهی و خیانت با مشخصه‌های بارز جنسیتی است؛ درحالی‌که در فیلم‌های یلْماز گونَی تمام این مشکلات ناشی از زندگی

[64] Hamo
[65] Theme
[66] Dolmuş

در حاشیه و در دیگربودگی است. به‌عنوان نمونه در فیلم *راه* که به شکلی، نمایش ازهم‌پاشیده شدن پنج زندگی و پنج خانواده است، ریشهٔ تمامی این مشکلات را در مناسبات اجتماعی طبقهٔ فرادست و فرودست باید جستجو کرد. مسائلی همچون زندان، قاچاق، فقر، دزدی و تعصبات شدید قومی که همگی برخاسته از سبک زندگی مردمان به حاشیه رانده‌شده‌اند؛ حتی صحنهٔ هم‌خوابگی سیلو با فاحشه در فیلم *رمه* نیز بیش از آنکه بیانگر کام‌جویی جنسی باشد، نشانه‌ای برای نمایش سراب زندگی شهری و لذت‌های دروغین آن است. زن بدکاره‌ای که از یک پا لنگ است، آمادهٔ سرویس دادن به هر تازه از راه رسیده‌ای است و سر آخر اقدام به سرقت تمام نقدینگی‌های سیلو می‌کند. این زن بیش از آنکه بر جنسیت دلالت کند، به مفهومی اجتماعی و سیاسی اشاره دارد.

ث) نمایش خشونت‌های سیاسی: خشونت دولت علیه شهروندانش و نیز خشونت گروه‌های سیاسی علیه هم-دیگر در فیلم‌های *رمه*، *دیوار*، *امید* و *راه* به‌طور صریحی نمایش داده شده است. صحنه‌های قتل و ترور و نیز زندان و خشونت‌های ناشی از آن بخشی از بازنمایی سبک آرابسک در سینما است.

ج) عقیم شدن: نمایش عقیم شدن مردانه اگر در آثار فیلم‌سازان ارمنی در ترکیه دلالت بر مسألهٔ نسل‌کشی ارامنه دارد، در فیلم فیلم‌سازان کُرد نشانه‌ای از ناتوانی سیاسی و اجتماعی اقلیت به حاشیه رانده‌شده است. بارزترین شکل آن را در فیلم *رمه* می‌توان دید. ناتوانی بریوان، قهرمان زن فیلم، در نگه‌داشتن فرزندانش در دوران حاملگی، تنها یک مشکل پزشکی نیست، بلکه دلالتی است بر فرودستانی که به تعبیر گایاتری اسپیواک[۶۷] نمی‌توانند سخن بگویند.[۶۸]

چ) غم غربت و تروما:[۶۹] ملودی حزین و صدای ضجه و ناله در فیلم‌های آرابسک، میراث موسیقی آرابسک است. حزنی که از صدا و نوای موسیقی به گوش می‌رسد به شکلی نوستالژیک[۷۰] تداعی‌گر غم غربت و مهاجرت است؛ حکایت درد و حرمان مردمی که نه به گذشته راهی دارند و نه در مقابل خود آینده‌ای. موسیقی آرابسک تداعی‌گر شُک و ترومای جداافتادگی و بریدن از ریشه‌ها است؛ روایتگر سرنوشت انسان‌هایی سرگردان بین مرگ و زندگی. ملودی حزین آرابسک، تمثیلی بر هویت انسان‌های زجرکشیده‌ای است که زندگی‌شان از دریچهٔ دوربین فیلم‌سازان کُرد به تصویر کشیده شده است. شاید دلیل قرابت عجیب بین دو سبک بلوز[۷۱] سیاهان آمریکا و موسیقی آرابسک که هر دو موسیقی هویتی اقلیت‌های جامعه‌اند، ناشی از همین سبک اجرا و غم بزرگی باشد که با شنیدن هردوی این موسیقی‌ها به مخاطب منتقل می‌شود.

۶- نتیجه‌گیری

با حاکمیت سیاست‌های کمال آتاتُرک در ترکیه و سرکوب سیاسی و اجتماعی در اشکال مختلف خود از جمله در عرصهٔ فرهنگ و هنر و ممنوعیت زبان و موسیقی اقلیت‌ها در کنار ترویج نوعی از موسیقی دولتی تحت عنوان موسیقی خلق‌ها که به منظور همگون‌سازی فرهنگی (به تعبیر اسپیواک) سرکوب صدای فرودستان تدارک دیده

---

[67] Gayatri Chakravorty Spivak

[۶۸] اشاره‌ای به مقالهٔ Can the Subaltern speak آیا زیردستان می‌توانند سخن بگویند؟ از اسپیواک

[69] Trauma

[۷۰] Nostalgia احساس غم‌انگیز همراه با شادی به اشیا، اشخاص و موقعیت‌های گذشته است. آرزومندی عاطفی و احساس‌گرایی نسبت به موقعیتی درگذشته که از جنبه‌های اصلی آن دل‌تنگی شدید برای زادگاه است. در آغاز قرن بیستم نوستالژی به معنی بی‌وطنی جغرافیایی انسان تعبیر می‌شود.

[71] Blue

شده بود، شکلی از موسیقی مردمی تحت عنوان موسیقی آرابسک سر برآورد که (به تعبیر هومی بابا) از طریق ادغام فرهنگ‌ها باب گفتمانی را میان مستعمره و استعمارگر آغاز کرد که نه‌تنها خود توانست به مدد موسیقی عامیانه در حفظ بخشی از هویت فرهنگی جامعه مؤثر باشد، بلکه هم‌زمان زمینه‌های ظهور سینمای معترض و افشاگری را فراهم ساخت که سنگ بنای سینمای نوین ترکیه شد. در این میان یِلْماز گونَی به‌عنوان آیکون اصلی این سینما با بهره‌گیری از مفاهیمی حاصل از فرهنگ آرابسک چون قهرمان متعصب، حاشیه‌نشینی، فروپاشی ارزش‌های خانواده، سلطهٔ خشونت سیاسی و ترومای اجتماعی، تمرکز بر موضوع زنان و نیز استفادهٔ مستقیم از موسیقی آرابسک در فیلم‌هایش به برساخت مفاهیم جدید هویتی در سینمای ترکیه پرداخت که نه‌تنها در آثار نسل بعدی فیلم‌سازان تُرک به‌عنوان الگوی کارآمدی تکرار شد، بلکه سرآغازی بود بر شکل‌گیری سینمای هویت-محور و نوبنیادی که امروزه تحت عنوان سینمای کُرد در چهار کشور عمدهٔ کردنشین و فیلم‌سازان کُرد دیاسپورا قابل شناسایی است.

منابع

بلتن، جان. (۱۳۸۵). مقالهٔ «تکنولوژی و زیبایی‌شناسی صدای فیلم»، فصلنامه هنر شماره ۶۸.

Arslan, Savaş (2011), "Cinema in Turkey". *A New Critical History*, Oxford University, 319 Pages.

Barbalet, J. M. (1985) "Power and Resistance". *The British Journal of Sociology*, Vol. 36, No. 4, Pp. 531-548.

Belge, Murat (1990). "Toplumsal Degisme Ve Arabesk". *Birikim*, 16-23.

Byrne, Eleanor (2009). *Homi K. Bhabha*. Hampshire And New York: Palgrave.

Dadak, M. Zeynep (2015). *A Maudlin Cinema: Arabesk Film and Culture in Turkey*. New York University, Proquest Dissertations Publishing, 2015. 3740783

Elal, Mustafa Eray (2013). *The Child in Arabesque Films*. Marmara University Thesis Collection.

Giddens, Anthony (1979) "Power, the Dialectic of Control and Class Structuration" In Giddens and Mackenzie, *Social Class and The Division of Labour*, Cambridge: Cambridge University Press.

Ginsburg, Shai (2010). "Signs And Wonders: Fetishism and Hybridity in Homi Bhabha's *The Location Of Culture*". *The New Centennial Review*, 9, 3, 229-250.

Gökhan Kuzucanlı ،Ekrem Çelikiz (2019) "Arabesque Music and Stage Period in Turkish Cinema" Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü. Page Range: 799-809.

KIRI, Ali Murat (2014). "Birth and Development of Arabesque in Turkish Cinema". Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 2 (3), 90-117. DOI: 10.19145/Guifd.72556

Metin Kasim, H. Deniz Atayeter (2012) "Social Realism in the Turkish Cinema in the 1960'S". Gumushane University *E-Journal of Faculty of Communication*, Vol 1, No 4.

Özgür, İren (2006). "Arabesk Music in Turkey in the 1990s And Changes in National Demography, Politics, And Identity". *Turkish Studies*. Volume 7, 2006 - Issue 2. Pages 175-190.

Ponsford, Nicole. (2014) "Film Theory and Language". Media.Edu. Media.Edu. Retrieved4.

Stokes, Martin (1989) "Music, Fate and State: Turkey's Arabesk Debate". *Middle East Report*, No.160 (Turkey in The Age of Glastnost), 27-30.