# بابه نعیم

# ۵

# بابه نعیم بدخشی

بابه نعیم یکتن از هنرمندان محلی بدخشانست که سالهای اخیر عمرش را در کابل زیست و در رادیو افغانستان یگانه نوازنده‌ی رسمی غیچک، چنگ و تاسک بود؛ گاهگاهی نیز در نواختن دمبوره با آرکستر محلی رادیو که در آن زمان با نام مضحک و تحقیرآمیز آرکستر کلیوالی یعنی دهاتی یاد می‌گردید، همکاری داشت؛ و نیز در هنگامیکه آرکستر بزرگ سی و هشت نفری رادیو به‌رهبری استاد سلیم سرمست و استاد فقیرمحمد ننگیالی در ۱۳۴۷ گشایش یافت؛ او یگانه نوازنده‌ی چهار ساز یادشده در آن دستگاه بود؛ ولی در آوازخوانی بدون شبهه یکی از بهترین نماینده‌گان سبک‌های بدخشی و تخاری بود و در اجرای آهنگ‌های سبک تیرایی نیز استادی بود بی بدیل. جان هنر بابه نعیم در آن بود که آهنگ‌های این سه سبک را با حفظ اصالت های آنها می‌خواند و می‌نواخت، چنانکه هیچگونه حک و اصلاح، تصرف و تغییر و یا تزیید و تکمیل را در اجرای آنها روا نمی دانست.

محمد نعیم بدخشی که به‌نامهای محمد نعیم غیچکی، محمد نعیم مزاری و

بابه نعیم نیز شهرت دارد؛ پسر داوؤد شاه بدخشی بوده؛ در سال ۱۲۸۷ خورشیدی در شهر فیض‌آباد مرکز ولایت بدخشان زاده شده‌است. پدرش داؤودشاه اصلا" از مردمان حکومتی نوزاد ولایت هلمندست که از افسران پایین رتبه‌ی اردوی کشور بود، و در مبارزات مردم ما بر ضد اشغالگران انگلیس به‌رهبری غازی محمد ایوب خان در سطح فرماندهی یک تولی جانفشانی هایی‌کرده بود، و مورد توجه آن بزرگمرد تاریخ کشور قرار داشت؛ ولی با به‌قدرت رساندن امیرعبدالرحمان توسط انگلیس‌ها؛ همه اعضای اردوی غازی مردان بزرگی چون ایوب‌خان، محمدجان‌خان، و ملا مشک عالم مورد غضب آن امیر قهار قرار گرفته، عده‌ی بیشمار آنها از دم تیغ گذشتانده شدند و فقط تعداد کمی توانستند از دام امیر فرار نموده، در ولایات پنهان گردند و یا به‌سرزمین های همسایه رو آورند. قوماندان داؤودشاه نیز یکی‌از آنها بود که در بدل فداکاری‌هایش در جنگ پیروزمند میوند؛ ازطریق‌کویته، پشاور و چترال به‌ولایت بدخشان گریخت و تا اخیر عمر در شهر فیض‌آباد در فقر و تنگدستی به سر برد.

بابه نعیم حاصل ازدواج این غازی مرد با دختری از اهالی فیض‌آبادست که در دامان پر فیض و هنر و ادب‌پرور بدخشان پرورده شد. او در آغاز نوجوانی نواختن چنگ را که از آلات بسیار ساده و معمول در آن ولایتست؛ از رفقایش فرا گرفت؛ چون در نواختن آن خود را صاحب استعداد یافت، پنهان از دیده‌گان خانواده، به‌آموزش غیچک پرداخت. طوریکه بابه نعیم خود می گفت؛ از آنجاییکه پدرش یک پشتون بود که در جو فرهنگی روستایی از ولایت قندهار آن زمان (ولایت هلمند در آغاز دهه‌ی چهل‌خورشیدی تشکیل گردیده است) بزرگ شده بود؛ ازینرو به‌موسیقی با دیده‌ی حقارت می‌نگریست. با آنکه قندهار از جمله‌ی ولایاتیست که مهد فرهنگ بوده، مردم آن موسیقی را از دل و جان دوست دارند، تا آنجا که گفته می‌توانیم اهالی هیچ ولایتی مانند

قندهاریان اهل بزم نیستند؛ ولی در فرهنگ روستاییان آن تنها نواختن دهل و بعضا" رباب مشروع شناخته شده؛ خواندن و نواختن سایر آلات موسیقی به شکل حرفه‌یی خلاف فرهنگ عمومی و غیرمشروع پنداشته می‌شود؛ در حالیکه شهریان قندهار این عقیده را ندارند. ازینرو بابه نعیم می‌گفت که پدرش حتی از دیدن غیچک در دست پسرش واهمه داشت؛ ولی محمدنعیم جوان که شیفته‌ی موسیقی بود؛ دور از دیده‌گان پدر، در حلقه‌ی رفقا و دوستان، به‌تمرین غیچک پرداخت که در فرهنگ عامه‌ی بدخشانیان هیچ نوع مذمتی نمیشد؛ و او درین رشته نیز خود را سرآمد دوستان یافت.

در سال ۱۳۰۲ خورشیدی هنگامی نادرخان (بعدا" نادرشاه) از طرف دولت جدید و استقلال‌بخش امانی به‌حیث رییس تنظیمیه‌ی ولایت قطغن و بدخشان آن‌روزگار، برای ترویج نظام جدید اداری آن ولایات که از خان‌آباد اداره می‌شد، سفری به‌فیض‌آباد نمود؛ چون‌قوماندان‌داؤودشاه همیشه اعضای خانواده یحیی‌خان را به‌عنوان‌دشمن عناصر ضد استعمار انگلیس معرفی کرده، مذمت می‌نمود؛ بابه‌نعیم که درین وقت شانزده‌سال بیشتر عمر نداشت؛ از ترس اینکه مبادا به‌جرم فرزندی یک مجاهد راه وطن، صدمه‌یی متوجه‌اش گردد؛ از فیض‌آباد فرار نموده، به‌شهر پر برکت مزارشریف مرکز ولایت بلخ گریخت و این برهه‌ی زمانی موقعیتی را فراهم آورد تا بابه نعیم به عنوان یک هنرمند حرفه‌یی تبارز نموده، هنرش را به‌سرحد کمال برساند. در آغاز این سالیان بابه برکت در اوج شهرت بود و بعد ازو بابه قران، بابه نور، حضرت‌شاه طنبوری، جلیل مزاری (استاد بزرگ طبله که با استاد قاسم نیز در برنامه‌های دربار می‌نواخت و ریکاردهایی نیز ازین همنوایی او به‌یادگار مانده‌است) و امثال اینها هریک در رشته‌ی خود یکه‌تاز میدان هنر شمال کشور بودند؛ و محمد نعیم جوان نیز ازینها بسیار چیزها آموخت، باهریک آنها در برنامه‌های موسیقی و بزم‌های چایخانه‌یی اشتراک کرد، از هر چمن سمنی چید و از هر

دهن سخنی آموخت، تا بابه نعیم غیچکی شد و سرآمد نوازنده‌گان این آله‌ی موسیقی اصیل کشور. درین مدت زمان پنجه‌های هنر مند او با تارهای دنبوره نیز آشنا گردیده، توانایی‌اش در نواختن این ساز هم از طرف استادان فن تأیید و تصدیق گردید. ولی او نتوانست یار و دیارش را فراموش نموده، مقیم این شهر گردد؛ ناگزیر بعد از دو سال به‌فیض‌آباد برگشت و تا سال ۱۳۱۱ که باز در آنجا بود، تجارب هنرمندان بلخ را به‌دست‌اندرکاران موسیقی بدخشان انتقال داد. درین سال باز هم عزم سفر به‌مزارشریف کرد و مدت بیست سال تمام در آنجا ماندگار گردیده، به‌کارهای هنری ادامه داد. در سال ۱۳۳۰ش که بابه نعیم چهل و چهار سال عمر داشت؛ به‌یک هنرمند شناخته شده مبدل گردیده بود؛ و علاقمندان هنرش از شغنان گرفته تا قیصار و المار و از قزل قلعه گرفته تا اندراب، خواهان شنیدن و دیدن او بودند؛ وی نیز برای لبیک گفتن به‌تقاضای دوستدارانش برای مدت چهار، پنج سال به‌سیر و سفر پرداخت؛ تا اینکه در ۱۳۳۵ گذرش به‌کابل افتاد. درین وقت که رادیو کابل با توانمندی روی پا ایستاده و به‌مرکز تجمع اهل فرهنگ و هنر سرتاسر کشور مبدل گردیده بود؛ بابه نعیم نیز بدان روی‌آورد و طوریکه خود قصه‌میکرد؛ با مراجعه به‌شعبه‌ی موسیقی آن برای‌گرفتن نوبت در برنامه‌هایی که به‌صورت مستقیم به‌نشر می‌رسید؛ به‌هیأت ممتحن راجع گردید؛ چون به‌ستدیو مراجعه کرده بود، یکتن از نوازنده‌گان سابقه‌دار رادیو ساز هندی مدهم را به‌بابه نعیم نشان داده و گفته بود؛ «آمده‌یی که در رادیو بخوانی، ای ره زده میتانی؟» و بابه که حرف او را دو پهلو تصور کرده بود، در پاسخ گفته که «من غیچک نواز بیچاره‌یی هستم، طاقت آن ندارم، فکر نمیکنم هیچ کسی بهتر از شما آن را زده بتواند». بابه می‌گفت زمانیکه به‌نواختن و خواندن آغاز کرد؛ پیشانی اعضای هیأت ممتحن باز گردیده، استاد معراج‌الدین به‌سیداحمد هلال که در آنجا حاضر بود، دستور داد که بدو محمدعمر را اینجا بیار! چون‌استاد محمد عمر که رهبر

دسته‌ی موسیقی محلی دری بود، فرارسید او برایش گفته بود، غیچکی می‌خواستی اینه بگیر! ماد نعیم‌خان توته‌ی طلاست!! (اعضای هیأت عبارت بوده اند از استاد غلام حسین، استاد معراج‌الدین ستار نواز، استاد یعقوب قاسمی و استاد برشنا) و این سرآغازی بود، برای همکاری بابه نعیم با رادیو که تا پایان عمرش ادامه یافت.

در آن زمان رادیو کابل دارای چهار دسته یا آرکستر موسیقی بود؛ آرکستر شماره یک که مجهز با سازهای هندو ـ افغانی بوده، به‌نام آرکستر شرقی نیز یاد می‌شد؛ و استادان پیرو مکتب موسیقی حضرت امیرخسرو بلخی دهلوی به‌ویژه استادان خرابات با همراهی این‌دسته می‌خواندند که رهبری آن به‌عهده‌ی زنده یاد استاد غلام‌حسین بود. آرکستر شماره دو که آن‌را دسته‌ی غربی و بعضا" آرکستر جاز نیز می‌خواندند، مجهز با سازهای اروپایی بود. نوازنده‌گان آنها همه فارغان مکتب موسیقی اردو بودند، که نواختن این آلات را به‌طور سیستماتیک و با خواندن نوت موسیقی، از استادان ترکی خویش فرا گرفته بودند. آوازخوانان این آرکستر اغلب جوانان شوقی یا آماتور بودند، که در آن برهه‌ی زمانی اسامی هنری عده‌ی از آنها به ان ختم می شد مانند؛ ساربان، پیکان، ارمان، ریحان، فرحان و امثال اینها و تعداد دیگری چون شیفته، آزرده، رنگین، آبشار و ... . رهبری این آرکستر را در بدو امر زنده‌یاد استاد فرخ معروف به فرخ افندی به‌عهده داشت. اغلب آهنگهایی که توسط این آرکستر به‌ثبت رسیده؛ بدون شبهه از شهکارهای موسیقی سده‌ی بیستم کشور به‌حساب میروند. گروه سوم دو آرکستر محلی بود که یکی به‌نام آرکستر کلیوالی دری به رهبری مرحوم استاد محمد عمر ربابی و دیگری به‌عنوان آرکستر کلیوالی پشتو به‌رهبری شادروان استاد نبی گل فعالیت داشتند که هر دو دسته تا فاجعه‌ی هفتم ثور، کارهای سخت ارزنده‌یی انجام دادند؛ و بابه نعیم نیز در دسته‌ی محلی دری جذب گردیده و در پارچه‌های موسیقی شمال

کشور که به‌بسیار ندرت امکان ثبت شدن در رادیو برای شان میسر می‌گردید؛ همکاری می‌نمود. او که تا آخر عمر عضو این دسته باقی‌ماند؛ نخستین آهنگ خودرا که یک آهنگ محلی تخاری بود که در آن زمان در ادبیات میرزایی ما به‌نام قطغنی یاد می‌گردید، در سال ۱۳۳۵ خورشیدی/۱۹۵۶میلادی از ورای امواج رادیو پخش کرد که همان آهنگ معروف سلامنامه‌ی او بود که چنین مطلعی دارد:

دلـبـرم از جانـب ما جمـلـه یـاران را سـلام

من شما را دوست دارم؛ دوستداران را سلام

این آهنگ خوشبختانه دو سه سال پس از آن توسط اتنوموزیکولوجست نامور فرانسوی آلن دانیلو (۱۹۰۷ - ۱۹۹۴) به‌ثبت رسیده و در سلسله‌ی ریکاردهای مردمشناسی موسیقی جهان‌در اروپا به‌نشر رسید؛ که در سال ۲۰۰۳ م بازهم از طرف **مؤسسه‌ی بین المللی موسیقی سنتی و شرکت ثبت روندر** International Institute for Traditional Music & Rounder Records Corp. درایالت **ماساچوست** امریکا به‌شکل سی دی تکثیر گردیده که در بسیاری از شعبات کتابخانه های عامه‌ی تورتنو و در پایگاه تارنمای جهانی آن موسسه نیز قابل دسترسی‌ست.

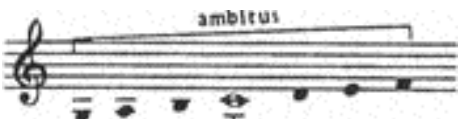
دانیلو که درین ریکارد بابه نعیم را مزاری معرفی نموده‌است؛ آهنگ نخستین او را که با ملایمت بینظیری که در اصطلاح اهل طرب لی نشسته خوانده می‌شود، اجرا کرده‌است؛ قطغنی خوانده و در مورد آن می‌نویسد که: «قطغن در نزدیکی مزارشریف و در ساحه‌ی باستانی بکتریا واقعست؛ شما درین آهنگ نمونه‌ی یک آهنگ قرون وسطایی باخترزمین را به‌وضاحت تشخیص کرده می‌توانید که چنین شکلی دارد:

و اما درین آهنگ نوت‌های بین قلابین ظاهر نمی‌گردند.»[1]

گرچی دانیلو در مورد این آهنگ از روی ساختار موسیقایی‌اش ابراز نظر نموده؛ و به‌نتیجه‌گیری درستی رسیده؛ حال آنکه متن کلامی و زمان اجرای این آهنگ نیز می‌تواند مؤید نظر او باشد؛ چی این پارچه یک سلامنامه‌ست و سلامنامه در میان باشنده‌گان شمال کشور ما و مردم پاردریا اعم از تاجیک و اوزبیک سابقه‌ی بس درازی دارد. سلامنامه از آهنگ‌های مخصوص مراسم عروسی‌ست که در بین تاجیکان و اوزبیکان ما از روزگاران قدیم تا به‌امروز رایج بوده جزء جدایی ناپذیر آن مراسم شمرده می‌شود.

دانیلو در مورد آهنگ دومی بابه‌که یک نغمه یعنی پارچه‌ی سازی بدخشی می‌باشد؛ نوشته‌است که: « بدخشان در شمال پامیر در منطقه‌ی بسیار بلند کوهستانی موقعیت دارد؛ ازینرو یکی بسته‌ترین و منزوی‌ترین نقاط جهان است؛ و از همین‌سبب برخی از باستانی‌ترین و ناب‌ترین اشکال موسیقی آسیای مرکزی درین منطقه محفوظ و دست ناخورده باقی مانده‌است؛ و این بزرگترین عامل ـ علاقمندی ما به‌موسیقی ناحیه‌ی مورد بحثست، زیرا در آن هنری را می‌یابیم که در بر دارنده‌ی جزیی‌ترین تشابهی با موسیقی جهان عرب، دنیای هندی، و سرزمین‌های مغل‌نشین نیست؛ بلکه چنین می‌نماید که این شکل موسیقی به‌صورت مستقیم با نیای موسیقی امپراتوری روم (ایتالیا) در عهد رنسانس در رابطه باشد؛ زیرا تم میلودیک این آهنگ به هیچ وجه هندو ـ ایرانی نیست:

هرگاه چوکات این آهنگ را که از نوت A نواخته شده، به C انتقال بدهیم چنین شکلی را به‌خود می‌گیرد:




که عینا" همان گام بزرگ دیاتونیک اروپاییست.»[۲]

دانیلو از دانشمندان صاحبنظر و آگاه موسیقی منطقه‌است؛ زیرا او در پهلوی

اینکه موسیقی محلی مردمان مختلف را از اندونیزیا، لاوس، کمپوچیا، هند و افغانستان گرفته تا یونان و برخی دیگر از کشورهای اروپایی، مورد بررسی قرار داده و در حدود پنجاه کتاب حاصل این مطالعات اویند که بیش از سی عنوان آن فقط به‌موسیقی و فرهنگ هند تعلق دارد. و همچنان نشر و پخش تعدادی سی دی‌های حاوی موسیقی این‌کشورها نیز حاصل پژوهش‌های میدانی یا ساحوی او بوده، مقاله‌های با ارزشی نیز در مورد موسیقی کشورهای مختلف از جمله ایران و هند از خود به‌یادگار گذاشته‌است که مورد تأیید همگانست؛ با آنهم بیش از پنجاه در صد سخنان او را در مورد موسیقی بدخشان نمیتوان پذیرفت؛ زیرا او در موسیقی این منطقه پژوهش وسیعی انجام نداده و نتیجه‌گیری خود را بر اساس نمونه‌برداری یعنی شنیدن چند نمود معدود به‌ویژه آهنگ‌های بابه نعیم اعلام نموده‌است؛ ازینرو این گفته‌اش که آهنگ مورد بحث او نمایانندهٔ این حقیقتست که آن پارچه با موسیقی چار اطراف افغانستان تطابق نداشته، با نیای موسیقی عهد رنسانس مرتبطست؛ درست به‌نظر می‌رسد. ولی اینکه همه آهنگ‌های بدخشی این ویژه‌گی را داشته باشند، درست نیست؛ زیرا در پهلوی اینکه بدخشان در مسیر تاریخ همواره جزء جدایی ناپذیر افغانستان بوده و جریانات تاریخی کشور ولو با پیمانه کمتر بالای مردم و فرهنگ آنها اثرگزار بوده‌است؛ پژوهشهای متخصصان دیگر این نکته را به‌اثبات رسانده که فرهنگ دست ناخورده‌ی بدخشان با همه نابی‌ها و سچه‌گی‌هایش با فرهنگ دیگر بخش‌های کشور همسانی‌های زیادی دارد؛ چنانچه در بخش موسیقی تحقیقات دانشمند و موسیقی‌شناس جاپانی الاصل امریکا خانم هیرومی لورین سکاتا که کتاب ارزشمندش **میوزیک ان دی مایند** در باره‌ی موسیقی شمال کشور ما معروفست؛ مؤید گفته‌های دانیلو نیست. او در پژوهشی‌که در **سیمینار شناخت مقام در موسیقی** منعقده‌ی سال ۱۹۸۸م در برلین مرکز آلمان شرقی آن‌روزگار ارائه کرد، نکات جالب و مهمی در

باره‌ی موسیقی بدخشان و مقایسه‌ی آن با موسیقی مردمی هرات دارد. با آنکه شتابزده‌گی‌ها و چشم پوشی از سابقه تاریخی موسیقی افغانستان درین مقاله نیز وضاحت دارد؛ بازهم چون اتنوموزیکولوجست‌ها با موسیقی زنده و عنعنه‌ی متداول موسیقایی سر و کار دارند، نه با پیشینه‌ی تاریخی. این پژوهش در ذات خود چیزهای جدیدی عرضه کرده‌است.

بحث اصلی ما درین بخش زنده‌گینامه و کارنامه‌های بابه نعیم‌ست، نه کند و کاو در مورد موسیقی بدخشان؛ ولی برای اینکه بدانیم بابه نعیم نماینده‌ی چی سبکی از موسیقی کشور ماست؟ باید به‌اختصار اهم نکات نظر خانم سکاتا و ویژه‌گی‌های موسیقی بدخشان را یاد کنیم؛ تا خواننده‌ی عزیز را با هنر بابه نعیم هرچی بیشتر آشنا ساخته باشیم؛ و این نکته را نیز قابل یاددهانی می‌پنداریم که ترجمه‌ی دری مقاله پروفیسر سکاتا را ـ که بر راقم این سطور معلوم نیست متن اصلی آن به‌زبان انگلیسی تا کنون به نشر رسیده‌است و یا خیر؟ در شماره‌های آینده آشیان به‌نشر خواهیم سپرد؛ ولی نکات‌اساسی‌آن اینست که ژنر موسیقی فلک که در بین تاجیکان شمال کشور ما و جنوب تاجیکستان رایجست، در چارچوب مقامات گوناگون خوانده میشود، و اما اغلب در مقامی به‌سرایش گرفته می‌شود که برخی از هنرمندان بدخشان آن را به‌خانم سکاتا مقام چهارگاه معرفی نموده‌اند و برخی دیگر نیز مقام جوگ. خانم سکاتا نیز با مقایسه‌ی آهنگ این فلک‌ها با راگ جوگ هندی و مقام چهارگاه موسیقی ایران امروزی به‌این نتیجه می‌رسد که این جوگ؛ راگ جوگ هندی نیست، با راگ جوگیای هندی که مربوط تات بهیروست، شباهت‌هایی‌داشته؛ ولی با اصل راگ بهیرو تطابق کامل‌دارد. خانم‌سکاتا چوکاتبندی این راگ‌ها و مقامات را چنین در معرض مقایسه قرار داده‌است:

مقام جوگ بدخشی: C $D^b$ E F G $A^b$ $B^b$ C

راگ جوگ هندی: C - $E^b$ E G - $B^b$ C

راگ جوگیای هندی: C $D^b$ - F G $A^b$ - C

نغمه یا سر B صرف در بازگشت یا اوروهی (امروهی) این راگ کاربرد دارد.

مقام چهارگاه خراسانی: C $D^b$ E F G $A^b$ B C

مقام چهارگاه بدخشی: C $D^b$ $E^b$ F G $A^b$ $B^b$ C

راگ هندی بهیرو: C $D^b$ E F G $A^b$ B C

نکته‌ی جالب دیگر پژوهش این خانم فرزانه آنست که مقام اوشاری (افشاری یا آبشاری) که در بین عامه‌ی مردم هرات معمول و مروجست، با چهارگاه یا جوگ بدخشی تطابق کامل داشته، و میرساند که این مقام در هرات و بدخشان رواج عام دارد؛ که ساختار آنها چنین است: C $D^b$ E F G $A^b$ $B^b$ C و در نتیجه‌گیری عمومی اعلام میدارد که مقام چهارگاه، مقام جوگ بدخشی و راگ بهیرو (که در هندی با نون غنه بهیرون نوشته می‌شود) دارای عین ساختار بوده؛ تفاوتی با همدیگر ندارند.[۳] سکاتا با ذوقزده‌گی تصور می‌نماید که یک مطلب عمده را کشف کرده‌است و آنرا در کشور افغانستان «که موسیقی تکنیکی مدون ندارد؟!» چوکاتی تعمیم یافته‌یی تلقی می‌کند که پایه‌ی یک مقام تمام عیارست؛ در حالیکه مقام چهارگاه خراسانی که معادل راگ بهیروی هند و افغانیست، از جمله‌ی قدیمی‌ترین مقامات کلاسیک ماست که به‌عقیده‌ی نگارنده، از بحور شعری بخش گاثاهای کتاب مقدس نیاکان ما اوستا برگرفته شده و در عهد اسلامی به‌عنوان یکی از مقام‌های شناخته شده‌ی موسیقی سنتی تبدیل یافته‌است؛ تشابه آن با راگ بهیرو نیز از سده‌ی هشتم هجری (چهاردهم میلادی) بدینسو ورد زبان هنرمندان و هنر شناسان ما بوده‌است. پس موسیقی بدخشان را که مشخصات ویژه و باستانی خود را حفظ نموده‌است؛ نمیتوان تافته‌ی جدا بافته و مغایر موسیقی سایر نقاط کشور تلقی کرد. دوست بسیار عزیز نگارنده جناب استاد الفت‌آهنگ که از شاگردان ارشد شادروان استاد سرآهنگ بوده؛ درموسیقی کلاسیک کشور دانشمندیست

صایبنظر؛ در صحبتی به‌راقم این سطور گفتند که جوگ نامیدن راگ بهیرو در کشور ما یک اشتباه عام بوده، در بین هنرمندان درجه دوم خرابات نیز رایجست؛ ولی نابغه‌ی بزرگ موسیقی کشور استاد سرآهنگ همیشه به‌اصلاح این نظر پرداخته و آهنگ معروف «سوخته لاله‌زار من/ رفته گل از کنار من» را که همدرین مقامست؛ با الهام از یک آهنگ بدخشی و در روال آن ساخته بودند که با آهنگ تاریخی تخاری توره نیز بسیار نزدیکست. این آهنگ را استاد بعد از سفر نخست بدخشانش که طی آن تازه به‌اصالت های موسیقی آن دیار آشنا شده بودند، ساخته‌است. طوریکه بر همه‌گان معلومست، در سال ۱۳۳۸ خورشیدی پادشاه وقت محمدظاهر شاه، به‌دیدار از ولایت بدخشان پرداخت که تعدادی از اهل ادب و هنر نیز با او همرکاب بودند. این گروه که اعجوبه‌های بزرگ شعر و موسیقی معاصر کشور استاد خلیل‌الله خلیلی و استاد محمدحسین سرآهنگ نیز با آنها همراه بودند، از تاریخ چهارم تا بیست و یکم سرطان همانسال از مناطق بهارک، اشکاشم، دره‌ی تولی بای و ایزک، قلعه‌ی پنجه، کشم و فیض‌آباد دیدار نموده؛ ملاقات آنها و شخص ظاهرشاه با شاعره‌ی بزرگ معاصر مخفی بدخشی در فیض‌آباد و مشاعره استاد خلیلی از عقب پرده با او، انعکاس وسیعی در مطبوعات کشور داشت. این سفر که پیش‌درآمد کشف موسیقی بدخشان برای استاد سرآهنگ بود؛ زمینه‌ی ثبت آهنگ یادشده و یک نغمه‌ی بدخشی را فراهم آورد که یکی دو سال پس از آن توسط استاد در ریکاردی که در تاشکند تکثیر گردید؛ نواخته شده بود. و طوریکه استاد الفت‌آهنگ حکایت می‌کنند؛ استاد سرآهنگ در اشتیاق دیدار مجدد از آن ولایت بود، تا اینکه در اواخر عهد شاهی این زمینه برای اجرای یک برنامه‌ی سه روزه بار دیگر مساعد گردید، که استادالفت نیز به‌عنوان نوازنده طبله در معیت ایشان بود؛ ولی بار دیگر موسیقی بدخشان سرآهنگ را چنان در خود مستغرق ساخت که سفرش یک و نیم ماه به‌درازا کشید. او همه روزه

آهنگ‌های بدخشی را می‌شنید و آن را با موسیقی رسمی کشور که مکتب حضرت امیرخسرو بود و دربارهای افغانستان می‌خواستند آن را به‌عنوان یگانه شکل موسیقی کشور ترویج دهند؛ مقایسه می‌نمود. استاد الفت‌آهنگ می‌گویند که استاد بزرگ پیوسته می‌گفت؛ الفت بچیم دقت کو ببین **مور کی** (گره‌های که در آواز وجود داشته باعث زیبایی آهنگ می‌گردند) هایی که در آواز و گلوی هنرمندان ساده‌ی بدخشانست، بزرگترین استادان موسیقی هند از ادا و اجرای آن قاصرند. و این حرف نابغه‌ی بی‌نظیری چون سرآهنگ می‌رساند که به‌راستی ویژه‌گی‌های موسیقی بدخشان منحصر به‌فردند؛ ولی استاد صرف به‌بازیابی وجوه افتراق موسیقی آن ناحیه با سایر بخش‌های کشور بسنده نکرد؛ بلکه در جستجوی وجوه اشتراک آن نیز بود و این امر را بار دیگر در سنبله‌ی سال ۱۳۵۵ در برنامه‌ی **د آهنگونو محفل** خویش به‌صورت عملی ترسیم نمود. استاد درین برنامه نیز آهنگی از سرزمین بدخشان را در مقام چهارگاه خراسانی یا بهیروی هند و افغانی به‌ثبت رساند که عنوان آن **فریاد از جدایی** بوده و نخستین بند تصنیفش چنینست:

تـا شـــده‌یـی یـار، جـــدا از بـــرم
شب، همه شب، من به دو چشم ترم

رحم بکن ای بت گل پیکـرم! تـا نه‌شود آب، دل اندر بـرم
بیش مکن جور و جفا بر سرم زود بـیـا بـهر خـدا دلبرم!

با شنیدن این آهنگ که در آرشیف بسیار غنیمت جناب داکتر قیوم بلال در شهر برامتون ایالت آنتریوی کانادا موجودست؛ به‌سهولت میتوان هم هوای موسیقی هرات را احساس کرد، و هم هوای ساز و آواز بدخشان را. و این مطلب ادعای خانم سکاتا را به‌ساده‌گی به‌اثبات می‌رساند که مقام چهارگاه که معادل چی که ممثل راگ بهیروست؛ بر بسیاری از آهنگ‌های این دو ولایت مسلط است. و از سوی دیگر این سفرها و دید و وادید ها بوده که عامه‌ی هنرمندان

بدخشان را با ترمینولوژی موسیقی هندوافغانی آشنا ساخته و زمینه‌ی آنرا فراهم آورده‌است‌که تا ایشان پس ازین موسیقی خویش را با معاییر و اصطلاحات این مکتب ارزیابی نمایند. حوادث تاریخی کشور مؤید این ادعای ماست؛ زیرا طوری که می بینیم؛ پژوهش دانیلو در اوایل دهه‌ی ششم سده‌ی بیستم میلادی در مورد موسیقی بدخشان انجام یافته، و پژوهش خانم سکاتا بیشتر از بیست سال بعد از آن در سالیان آغازین دهه هشتم آن سده. در زمان پژوهش دانیلو هنرمندان بدخشان با اصطلاحات موسیقی هندی آشنایی نداشته و ساز و آواز شان را با معیارهای آن نمی سنجیده‌اند؛ ولی بیست سال بعد هنرمندان مسلکی آن ولایت به‌اصطلاحات موسیقی هند و افغانی آشنایی یافته و هنرمندی برای این پژوهشگر سروده‌اش را مانند هنرمندان درجه دوم خرابات کابل مقام جوگ معرفی کرده‌است.

در مدت بیست سال و اندی فاصله بین دو پژوهش یادشده، از یک طرف نشرات رادیو افغانستان ولایات دور دست را نیز زیر پوشش نشراتش قرار داد و سوی دیگر احداث شاهراه های سمت شمال که ارتباط مردم ولایات را به‌مرکز تأمین می‌نمود؛ در همین برهه‌ی زمانی در نتیجه‌ی پلان‌های مطروحه‌ی عهد حکومت محمد داؤود شهید به‌پایه‌ی اکمال رسیده، مخصوصا" کشیده شدن شاهراه سالنگ از لحاظ فرهنگی و اقتصادی در رشد ارتباطات مردمان شمال و مرکز تأثیر بسیاری از خود برجای گذاشت که یکی از نمودهای آن در ساحه‌ی موسیقی به‌عنوان بخشی از فرهنگ جامعه، گسترش طرز تفکر موسیقایی رسمی و هنرمندان خرابات به‌اقصای کشور بود که از طریق نشرات رادیو و مسافرت‌های هنرمندان مرکز به‌ولایات و برعکس آن تأمین گردید. گرچی دانشمندان بدخشی در گذشته‌های دور نیز با سرزمین هند و فرهنگ آنجا آشنایی داشتند، مانند ملاشاه بدخشی که در عهد بابریان از جمله پرنفودترین صوفیان و بهترین سخنوران مقیم هند بود و یا میرزا رحمت بدخشی

یک و نیم قرن پیش، ده سال تمام را درهند گذراند و عبدالجلیل حارثی بدخشی قاضی‌القضات هند و فرزندانش که امرای بزرگ و دانشمندان دربارهای دهلی پس از جلال‌الدین اکبر بودند. پسر عبدالجلیل حارثی به‌نام قبادبیگ حارثی بدخشی از دانشمندان بزرگ ریاضی و امرای بانفوذ دربار اورنگزیب عالمگیر بود؛ بزرگترین خدمت را به‌موسیقی جهان اسلام انجام داده، ده ها اثر خطی در مورد موسیقی خراسانی و هندی امروز از برکت بذل مساعی او زنده مانده‌اند؛ چی او خطاطی را به‌نام محمدامین اکبرآبادی به استخدام خویش درآورده بود که همه نسخه‌های خطی موسیقی را که سراغ می‌گرفت، برای قباد بیگ ملقب به‌دیانت خان نقل می‌کرد. این قلم بیش از سی نسخه از مهمترین کتاب‌های موسیقی عمدتا" دری را در کتابخانه‌های معتبر انگلستان، افغانستان، هند، پاکستان، ترکیه و ایران از نزدیک ورقگردانی کرده که مربوط به‌کتابخانه‌ی او بوده و توسط همین خوشنویس استنساخ گردیده‌است. پس چنین نتیجه می‌توان گرفت که دانشمندان بدخشان با هر دو سیستم موسیقی منطقه از دیر بازی آشنا بوده‌اند، ولی عامه‌ی مردم موسیقی خود را با معیارهای هندی نمی‌سنجیده‌اند، در حالیکه بعد از دهه‌ی هشتاد چنین بوده و تعمیم مکتب خرابات را تا بدخشان نیز دیده می‌توانیم. پژوهش خانم سکاتا نیز نشان می‌دهد که چوکات موسیقی بدخشان کاملا" خراسانی بوده، ولی هنرمندان آنجا به‌سان همه اهل موسیقی امروزی ما، ساز و آواز خویش را که بیخ و بنیاد دیگری دارد، با معیارهای هندی می‌سنجند؛ که در بسیاری از موارد باعث سردرگمی پژوهشگران نا آشنا با تاریخ و ریشه‌ی موسیقی اصیل و سنتی ما می‌گردد. پس سبکی را که بابه نعیم یکی از نماینده‌گان برجسته و شناخته شده‌ی آنست، در بردارنده‌ی اصیلترین و باستانی‌ترین شیوه‌ی موسیقی افغانستان و منطقه‌ست که در سطح جهانی نیز از اهمیتی فوق‌العاده برخوردار می‌باشد؛ زیرا در پهلوی اینکه اصیل‌ترین و

ناب‌ترین شکل موسیقی کشور بوده، به‌گفته‌ی دانیلو هم ویژه‌گی‌های موسیقی بسیار باستانی را دارد و هم خصوصیات موسیقی اصیل خراسانی را. متأسفانه همین علت بود که بابه نعیم در طول مدت بیست و هفت سال همکاری مستقیم خویش با رادیو افغانستان موقع آن را نیافت تا حتی بیست و هفت آهنگ بدخشی را در رادیو افغانستان به‌ثبت برساند، در حالیکه تنها گلزمان طی مدت بیست سال بیش از یکهزار و پنجصد آهنگ از ساخته‌هایش را به‌آواز خود و دیگران ثبت آرشیف رادیو نمود. و اگر برای چنین هنرمندان موقعی هم میسر گردانیده شده؛ از آنها صفدر توکلی ساخته‌اند که بیش از دوصد و پنجاه آهنگ هزاره‌گی ثبت شده در آرشیف رادیوی او همه در هشت، نه طرز سروده شده‌اند؛ یعنی عین آهنگ برای پوره کردن مکلفیت ماهانه برای اجرای معاش؛ سی، چهل بار صرف با تصنیف دگرگونه به‌ثبت رسیده‌است؛ در حالیکه صدها طرز دیگر در موسیقی فلکلوری هزاره‌ها داشته‌ایم که هر یک دارای ارزش ویژه‌ی خود بوده‌اند؛ اکنون که فاجعه‌های ننگین و فلاکتبار سالیان اخیر از ریش‌های چرکین طالبی گرفته تا تاواریش‌های صیقل زده در زواد (فابریکه) های مسکو همه چیز را ما گرفته و مرکبارترین ضربات را بر فرهنگ و هنر ما وارد کرده‌اند؛ با درد و دریغ فراوان؛ با روشنی در می‌بایم که چی سرمایه‌های فرهنگی و هنری بزرگی‌را از دست داده‌ایم!

طوریکه در سرآغاز این بحث یاد کردیم، بابه نعیم استاد مسلم دو سبک موسیقی بود ؛ شیوه بدخشی و سبک تیرایی. منطقه‌ی تیرا که اکنون به‌کشور پاکستان تعلق دارد؛ تا اواخر سده‌ی نزدهم میلادی جزئی از خاک افغانستان بود، از عهد امیر عبدالرحمن به‌بعد نیز رابطه‌ی فرهنگی و اقتصادی چترال، تیرا و مناطق مجاور آنها بیشتر با افغانستان مستقر بود تا با هند برتانوی؛ ولی بعد ازینکه کشور پاکستان در زایشگاه سیاست خارجی درازمدت انگلیس دیده به‌جهان گشود؛ روابط این مناطق آهسته، آهسته با کشور ما تضعیف

یافت. ولی بقایای این ارتباط تا سالیان درازی ادامه داشت؛ چنانچه یکی از مظاهر آن موسیقی سبک تیراست که تا آغاز فاجعه‌ی هفتم ثور ۱۳۵۷ نیز در کشور ما رایج بوده، هنرمندان گوناگون به‌عنوان تفنن در آن هنرنمایی می‌کردند؛ ولی درین سبک استادی دو تن مسلمست؛ یکی استاد نبی‌گل که خود اصلا" ریشه در میان اهالی تیرا داشت؛ و دیگری بابه نعیم که هردو پارچه هایی درین سبک در آرشیف رادیو داشته آنها را با حفظ اصالت سبک اجرا کرده‌اند. بیشترین آهنگ‌های سبک تیرا در راگ **پهاری** سروده می‌شود. چون لفظ پهاری به‌معنای کوهستانیست؛ دانشمندان هندی را نظر بر اینست که راگ پهاری باید از آهنگ‌های این منطقه برگرفته شده باشد؛ زیرا در پهلوی آهنگ‌های تیرا بسیاری از آهنگ‌های ولایات جنوبی افغانستان به‌ویژه ولایت پکتیا نیز در همین چوکاتست.

چون بابه نعیم نماینده و اجرا کننده‌ی این دوسبک ناب و بی‌نظیر موسیقی افغانستان بود؛ و هنرش بیشتر از همه مورد توجه انتوموزیکولوجست‌ها و جهانگردان غربی قرار داشت که برای دیدن چیزهای نو و غیر متعارف به‌سیاحت می‌پرداختند؛ ازینرو هنر او در دهه‌ی دموکراسی مورد توجه ارباب سود و سرمایه واقع شد و سرور ناشر مالک و رییس شرکت سپین زر با وی و ملنگ نجرابی ـ زیربغلی نواز معروف کشور ـ قرار دادی بست تا شب‌های جمعه در هوتل معروف و مجلل سپین زر کابل برای مهمانان خارجی هنرنمایی کنند. و اینها برای مدت‌دو سال تمام؛ اگر اشتباه نکرده باشم در ۱۳۴۶ و ۱۳۴۷ هر هفته برای مهمانان این هوتل برنامه اجرا می‌کردند که سخت مورد توجه و استقبال قرار گرفت. بعد ازین سالها دامنه‌ی چنین برنامه‌ها فراخ‌تر گردیده و کار بابه نعیم رونق بیشتری گرفت. او برای اجرای نمایش‌ها گاهگاهی به‌هوتل‌های کابل، انترکانتیننتل و خراسان نیز دعوت می گردید. و بعد از استقرار رژیم جمهوریت در ۱۳۵۲ بازهم به‌هوتل سپین‌زر

برنامه‌هایش را برای مدتی از سر گرفت. و همین برنامه‌ها بود که بابه‌نعیم و هنرش را به‌جهانیان شناساند و امروز اگر در سایت‌های انترنتی نامی ازو می‌برند و یا در سی دی هایی نواخته‌هایش گنجانیده می‌شود؛ نتیجه‌ی همین شناخت او و هنرش به‌وسیله‌ی دانشمندان خارجیست که نامش را بهتر ماندگار ساخت؛ در حالیکه ما خود این فرهنگ را نداریم تا از کسان خود، از هنرمند و دانشمند خویش قدر کنیم و نام آنها را زنده نگهداریم. بابه نعیم از آن سرمایه‌های ملی بود که به‌سان سایر گنجینه‌های هنر و فرهنگ خویش آن را به‌هدر دادیم، بدون اینکه از آنها استفاده معقولی نماییم و توسط آنها گوشه‌یی از فرهنگ غنی و پر سابقه‌ی خویش را انکشاف داده باشیم.

چنانکه بیشتر اشاره رفت؛ بابه نعیم در طول بیست و شش سال مأموریتش در دستگاه رادیو، تنها موقع ثبت دو آهنگش را در رادیو کابل یافت؛ و چانس ثبت فقط یک آهنگش را به‌تاریخ ۱۳۵۳/۱۱/۲۳ در رادیو افغانستان که آهنگ‌های نخستین و سومین از ترانه‌های مردمی‌اند و آهنگ دوم از ساخته های بابه برکت‌الله بلخی:

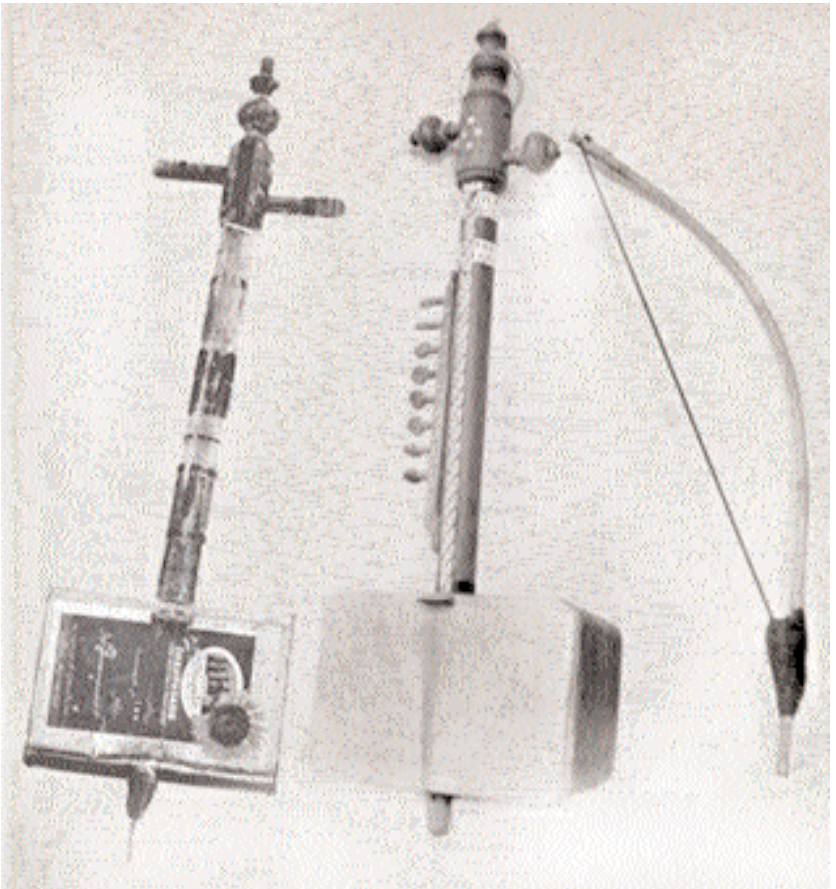
۱ ـ آغا گل بچینیم گل  نوار شماره ۹۸/۳

۲ ـ گل ده باغ، مه ده باغت نازنین  نوار شماره ۹۸/۴

۳ ـ گفتم ای دلبرکم رخ بنما! گفت: تره چی

گفتم ای خرمن گل نام خدا! گفت: تره چی  نوار شماره ۲۳۶۲/۴

بدانگونه‌یی که بابه نعیم در هنر و آوازش ویژه‌گی خاص خودش را داشت؛ در طرز و شیوه‌ی نواختن نیز دارای خصوصیات منحصر به‌فرد بود. او که در آرکستر بزرگ سی و هشت نفره گاهی دنبوره می‌نواخت، گاه غیچک؛ زمانی با آوای چنگش با دیگران همراه می‌شد و هنگامی با برهم زدن اصولی تاسک که آن را تالی نیز گویند. آلات مورد استفاده‌اش نیز معیاری و اصولی بود نه غیچک ساخته شده از پیپ حلبی و یا دنبوره‌ی ساده‌ی عامیانه. او به‌هنگام



غیچک صدفکاری شده‌ی با به‌نعیم در پهلوی یک غیچک معمولی

آوازخوانی چنان پر سوز می‌خواند که اغلب خود نیز اشک می‌ریخت، مخصوصا" در هنگام خواندن فلک همیشه یک قطره اشک از گوشه‌ی چشمش نمایان بود.

باز هم از رفتن به‌حاشیه گزیری نداریم؛ و باید یادآور گردیم که نوع موسیقی سازی و آوازی فلک در موسیقی تخار و بدخشان خود بازگوینده قدامت موسیقی این منطقه بوده، تحلیل همین اصطلاح بر بسیاری از سوالات روشنی می‌افگند. فلک‌خوانی ممثل چهاربیتی خوانی در کابل و شمالی و یا سنگردی

خوانی در پنجشیر بوده؛ فلک خود قرینه‌ی دوبیتی‌ست. یعنی مردمان کابلزمین دو بیتی دارند که طرز خوانش آن را چهاربیتی می‌نامند؛ ولی مردمان تخارستان و بدخشان رباعیاتی دارند که آن را **فلک** می‌نامند. این فلک‌ها به‌حالت پر از سوز و گداز با لحن غمگین خوانده می‌شوند؛ در قدم نخست چنین استنباط می‌گردد که مردمان این ناحیه به‌علت پیچیده‌گی وضعیت جغرافیایی منطقه و آفات طبیعی و سیاسی که همیشه در طول تاریخ بر ایشان فرود آمده‌است، از فلک گلایه دارند و آهنگ‌هایی را خطاب به‌فلک نامهربان خوانده‌اند؛ ولی نگارنده را باور قوی براینست که فلک در اصیل فهلویک (= پهلویک) بوده و به‌مرور زمان به‌این شکل اختصار یافته‌است؛ این واژه که در فارسی ایران به‌صیغه زبان تازی فهلویات گردیده، بر اشعار شفاهی و عامیانه اطلاق می‌گردد که توسط توده‌های مردم سروده شده‌اند. گرچی در ایران این اصطلاح را با زبان پهلوی مرتبط می‌دانند؛ ولی به‌باور این قلم واژه‌های فهلویک و فهلویات که به‌یقین صورت مفردش همین واژه‌ی فهلویک بوده، به‌مفهوم ترانه‌های آبادی یعنی روستاهاست، زیرا واژه‌ی **پهلو** به‌معنای آبادی، روستا و شهر بوده، در شاهنامه فردوسی و سایر متون کهن به‌تکرار به‌کار برده شده‌است؛ و **ایک** نیز علامت نسبتست؛ چنانچه فارسی باستان را نیز زبان پارسیک می‌خوانده‌اند. ریشه‌ی کلمه‌ی پهلو در واژه‌های پهلوان (=آبادان)، پلو که در اصل پهلو بوده‌است (= غذای کامل و مقوی) پلوگاه و پلوخسپ در لهجه‌ی دری ولایت غور به‌مفهوم طویله‌ی موقت گوسفندان روی زمین زراعتی به‌منظور تقویه آن برای کشت آینده؛ و زمینی که در فصل گذشته تقویه شده‌است؛ تا هنوز باقیست. و خلاصه‌ی بحث اینکه ژنر موسیقی و ادبی **فلک** از دورانی به‌میراث گذاشته شده‌است که مردم منطقه تازه حیات گوچیگری را ترک گفته، ساکن آبادی‌هایی شده بودند و برای تفکیک ترانه های شان از کوچیان آنرا **فهلویک** یعنی ترانه‌های آبادی نامیده‌اند. و بابه نعیم

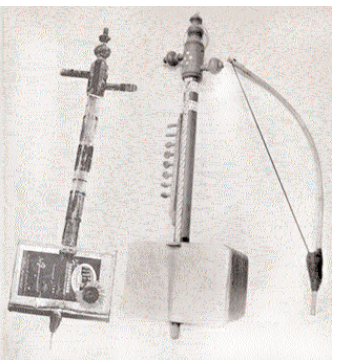
بود که ترانه‌هایی باچنین قدامت را با نثار قطره اشکی بدرقه نموده با احساسش می‌آمیخت و تقدیم دیگران می‌کرد.

سال ۱۳۵۶ خورشیدی بود؛ وطن آزاد و آبادی داشتیم؛ هنوز یک سالی نمی‌گذشت که عنوان کارمند رسمی رادیو افغانستان را پیدا کرده بودم؛ چون سالها پیش کار گردآوری ادب شفاهی دری را بر ذمه گرفته بودم، اغلب از بابه نعیم در شعبه‌ی اخبار رادیو دعوت می‌کردم تا گیلاس چایی با ما بنوشد و درین جریان فلک‌هایی که در حافظه داشت، به‌من می‌گفت و من می‌نوشتم. روزی آشنای ایام مکتب و همکار شعبه‌ی مان عنایت شریف که ذوقی در ادب و موسیقی نیز داشت از من پرسید؛ آیا خواندن بابه نعیم را از نزدیک دیده‌یی؟ گفتم تا کنون نه! گفت؛ طرز اجرایش بسیار شکوهمندست، مخصوصا" قطره اشکی که همیشه در کنار چشم دارد، به‌او در هنگام خواندن وزن دیگری می دهد که بیننده را به‌رقت می‌آورد. هنوز دو، سه ماهی نگذشته بود که روزی عنایت شریف به‌سرعت غیر منتظره وارد دفتر شده؛ به‌عجله پرسید شعور کجاست؟ من که جلو رویش قرار داشتم با تعجب گفتم مرا نمی‌بینی؟ او باز به سرعت گفت؛ بدو! برو به‌تالار؛ رفیقت می‌خواند، ببین چی حالتی دارد! من هم به‌همان سرعت او به‌تالار بزرگ رادیو که در طبقه‌ی پایین بود شتافتم، کنسرتی از طرف دولت برای مهمانان رسمی در تالار دایر بود که به‌مناسب جشن جمهوری ۲۶ سرطان تدویر یافته بود؛ بابه نعیم و ملنگ نجرابی با لباس های ملی روی ستیج قرار داشتند و بابه با آهنگ حزینی فلک می‌خواند و قطره‌ی اشکش از دور هویدا بود و ترجمانی از احساسش در هنگام اجرای آن پارچه می‌کرد. حسن فوژان که از دوستان خوب و همکاران ما بود؛ او نیز برای دیدن بابه به‌تعقیب من دویده، اکنون در کنارم محو دیدن او بود، سرش را پیش آورده، با لحن شوخی‌آمیزی آهسته در گوشم گفت: مثلی که این بچه هم سخت عاشقست!

بلی او هم عاشق بود! عاشق وطن و مردمش. عاشق هنر و موسیقی. او تا لحظات پایانی حیاتش دست از هنر برنگرفت، برای خوشی مردمش خواند و نواخت، از همه بی‌مهری ها، از همه سرکوبی‌ها و از همه ستم‌هایی در حق او و هنرش روا داشتند، نرنجید و شکوه نکرد. با همه محدودیت‌هایی که برایش آفریدند، میدان هنر را ترک نگفت و همچو نخل استواری در بیابان تف زده‌ی موسیقی شمال کشور بار داد و برای رهگذران آن‌راه سایه گسترد. آهنگ‌های **فلک** را توأم با افشاندن قطره اشکی خواند و آهنگ‌های شاد را با شور و مستی؛ چنانچه جناب وهاب مددی نوشته‌اند: «محمدنعیم که در سالهای اخیر زنده‌گی‌اش از سوی یاران و همقطارانش بابه‌نعیم خوانده میشد ... با آنکه پا به سن گذاشته بود؛ آهنگهایش را با شور و مستی خاص و عجیبی می‌خواند؛ و غیچکش را با مستی و حرکاتی که خاص خودش بود، به‌صدا در می‌آورد.»[۵] و این یکی از ویژه‌گی‌های هنرمندان بدخشانست که آهنگ را به‌صورت خشک و بیروح نخوانده، بلکه با حرکات شیرینی که موزون و متناسب با محتوای آهنگست، از خود بروز می‌دهند؛ چنانچه در چند پارچه‌ی معدود تلویزیونی بازگل بدخشی و فیض‌محمد منگل نیز این حرکات را می‌بینیم. تمثیل مطالب آهنگ با حرکات، توسط دسته‌های موسیقی بدخشی هم عامست، تا جاییکه اغلب نوازنده‌ی تاسک و یا ضرب‌نواز درین گروه‌ها وظیفه‌ی تمثیل را دارند و چون برخی از آنها درین کار افراط نموده، حرکات خنده‌آوری تبارز می‌دهند که باعث فرحت بیشتر بیننده و حاضران مجلس گردد؛ ازینرو در کابل چنین اشخاص گروه‌های بدخشی را لوده‌ی آرکستر نیز می‌خوانند. ولی حرکات مستانه و تمثیلی بابه نعیم ازین قبیل نه‌بود؛ او با توازن خاصی به تمثیل می‌پرداخت که نه‌تنها شنونده را بیشتر به‌خود جلب می‌کرد؛ بلکه آهنگش را شیرینتر و دلرباتر و خودش را مقبول‌تر و دوست‌داشتنی‌تر جلوه می‌داد. و دردا که خاموشی او خاموشی نوای چهار ساز اصیل و زیبای کشور

در رادیو افغنستان بود؛ زیرا او یگانه نوازنده‌ی رسمی و مسلکی غیچک (که خود آن را به‌شیوه بدخشیان غژک می‌خواند)، چنگ، تاسک و دنبوره در ریاست موسیقی رادیو تلویزیون کشور بود.

طوریکه جناب مددی قید کرده‌اند؛ بابه‌نعیم به تاریخ ۲۱ اسد سال ۱۳۶۱ خورشیدی پس از یک مریضی نسبتا" طولانی در کابل چشم از جهان پوشید.[۶] روانش غریق رحمت ایزدی باد که عمری مردمش را با ترنم و تغنم شاد نگهداشت و موسیقی یکی از با فرهنگترین و از نظر افتاده‌ترین ولایات را زنده‌گی بخشید.



## رویکردها و توضیحات

1 - Danielou, Alain & Vandor, Ivan. Anthology of World Music: The Music of Afghanistan. (CD Booklet). Massachusetts: International Institute for Traditional Music & Rounder Records Corp. 2003. p 10.

۲ ـ همانجا. صص ۱۰ ـ ۱۱.

3 - Sakata, Hiromi Lorraine. Afghan Regional Melody Types and the Nation of Modes. Pp. 2 - 3.

این مقاله در همآیش «بررسی مقام» که از ۲۷ جون تا ۳ جولای ۱۹۸۸ در شهر برلین مرکز کشور آلمان شرقی وقت دایر شده بود؛ توسط خانم اسکاتا پیشکش گردید. از دوست ارجمند خانم داکتر فراغت عزیزوا استاد دانشگاه هنر تاجیکستان که درین همایش حضور داشتند؛ سپاسگزارم که متن مقاله‌ی پروفیسر اسکاتا را در سال ۲۰۰۱ در شهر دوشنبه در اختیار این قلم گذاشتند.

درین نوشته از روی همین متن استفاده شده است؛ اما برای مزید اطلاع خواننده‌ی عزیز به عرض می رسد که مجموعه‌ی مقالات این سمینار زیر عنوان ذیل در دو جلد به چاپ نیز رسیده است که عجالتا" در اختیار نگارنده قرار نداشت.

- Regionale Maqam - Traditionen in Geschichte und Gegenwart. herausgegeben von Jurgen Elsner und Gisa Jahnichen. Berlin: {s.n.} 1992.

۴ ـ مددی، عبدالوهاب. سرگذشت موسیقی معاصر افغانستان. تهران: حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی. ۱۳۷۵ . ص ۲۷۲

۵ ـ همان منبع. ص ۲۷۲.

۶ ـ همانجا.